القاهرة

أدب • فكر • فن

المفهوم التكاملى للثقافة

القصة السينمائية

كيف عرفنا اللاشعور

مولد وصاحبه غايب

أمير مكيافللى

جولة فى متاحف باريس

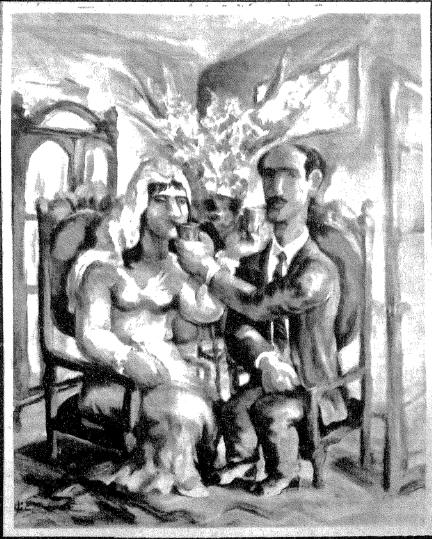
وداعاً لأحد عمالقة أدب الأنقاض



• لوحة للفنان بول غراغوسيان •

• القاهرة • العدد الرابع والثلاثون • الثلاثاء ٢٤ سبتمبر ١٩٨٥ م • ٩ محرم ١٤٠٦ هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



● صورة تذكارية ● للفنان صلاح عنانى ● اكريليك ● ٥٠ × ٦٥ سم ●

القاهرة

رؤيـــة

الزراعة ، والصناعة ، والثقافة ، كلمات ومعان تتردد دائماً فى معظم مراحل التنمية الاقتصادية والاجتماعية لدول العالم الثالث . . وتقديم واحدة منها عن الأخرى يؤثر بشكل أو بآخر على شكل النمو ودوافعه وأهدافه . . ولأن معظم واضعى خطط التنمية فى هذه الدول مجرد نَقَلة جيدين لأساليب وأهداف وخطط مجتمعات أخرى ، فإن ما يحدث الآن فى العالم ، دلل على أن خطأ التقليد قد جعل مشروعات التنمية الكبرى فى دول العالم الثالث ، بعيدة بشكل أو بآخر عن النسيج الاجتماعى لهذه الدول ، ولهذا بدأت غريبة وانتهت أيضا غريبة بدون أى تأثير يُذكر على البنية الاجتماعية لهذه البلدان .

لقد كان الانقلاب الصناعى هو بداية تحديث المجتمعات الأوروبية فاستقر فى وجدان المهتمين أن الصناعة هى دائما أساس التقدم . . ولكن . . أى صناعة ؟

أهى الصناعات الاستخراجية ؟

أم الصناعات التحويلية ؟

أم الصناعات الثقيلة أم الصناعات الزراعية إلى آخره ؟

وما هى الصناعة التى يمكن بواسطتها أن يتقدم مجتمع ما من المجتمعات ؟ وكيف يمكن أن تكون صناعة متوطنة ؟

وهل من المفيد الاهتمام بالصناعة أيا كان نوعها على حساب الزراعة والانتاج الزراعى ؟

ما حدث ويحدث حتى الآن هو أن الاهتمام بالمشروعات الصناعية ، قد جاء على حساب المشروعات الزراعية ، وتحولت مناطق كثيرة من العالم إلى مناطق مستوردة للغذاء بعد أن كانت سمتها المميزة فى التاريخ القديم والحديث . . أنها مخازن للحبوب . . من خلال إنتاجها الزراعى الوفير . . ومع ذلك فتكت المجاعات بشعوبها . .

والآن يواجهون قضية تعتبر حديثة فى العلاقات الدولية هى . . إما التبعية المباشرة . . وإما الموت جوعا . . !!

لأن سكان العالم الثالث وهم يزيدون على ثلثى سكان العالم أصبحوا الآن لا ينتجون إلا ما يزيد قليلاً على عشرة فى المائة من غذاء العالم ، وتركز إنتاج الغذاء فى الدول المتقدمة مثل الولايات المتحدة وكندا واستراليا ودول السوق الأوربية المشتركة . والآن بدأت بوادر تراجع تأثير النفط كمصدر أساسى للطاقة الصناعية وحل محله تأثير الغذاء كمصدر أساسى للطاقة البشرية ، ولم تعد المسألة مسألة التقدم أو التخلف بمقاييسه الصحيحة أو المزيفة ، فهى الآن أن يعيش الناس أو أن تفتك المجاعة بهم . !! ●

« القـــاهرة »

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق . س - لبنان ٤٠٠ ق ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية . او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة

المفهوم التكاملى للثقافة

يوسف ميخائيل أسعد

يستخدم لفظ ثقافة عادة بمعنيين متباينين : معنى معرفى ، وآخر أنثروبولوجى . فالثقافة بالمعنى المعرفى تعنى كما يقول المفكرون العرب أن يأخذ المثقف من كل شىء بطرف . فالمثقف وفق هذا المفهوم يعرف عن كل شىء خلاصته أو زبدته . أما الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجى فهى مرادف لمعنى الحضارة . فثقافة الشعب تعنى قوامه الذهنى والروحى وقيمه وعاداته وتقاليده وما يستخدمه من أشياء . وبتعبير آخر فإن الثقافة بهذا المعنى الأنثروبولوجى تتضمن دخيلة الشعب وخارجيته على السواء ، أو قل إنها تتضمن روح الشعب وجسده وما يحيط بذلك الجسد من أشياء يستخدمها فيفيد منها أو تهدده بالضرر فيذبها عنه .

ولسنا هنا بصدد تناول هذا المعنى الأنثروبولوجى للثقافة ، بل بصدد المعنى الأول الخاص بالشخصية الإنسانية التى يمكن أن ننعتها بأنها شخصية مثقفة . ذلك أن لنا بعض التحفظات على الاجتزاء بالمفهوم المعرفى للثقافة ، وبالتالى فإننا نعترض على تعريف المثقف بأنه الشخص الذى يأخذ من كل شىء بطرف . أما تحفظاتنا فإنها تتحدد فيما يلى :

أولاً ــ إن تعريف المثقف بأنه الشخص الذى يأخذ من كل شىء بطرف ربما كان له ما يسوغه فى عصور بعيدة كانت ميادين المعرفة الإنسانية وقتها محدودة . ولكن العلوم والمعارف والفلسفات التى تتوالد وتنمو وتتدفق ، تجعل من المستحيل على أى إنسان مهما كان نهماً فى المعرفة أن يلم بطرف من كل ميدان معرفى . وما يلاك عن بعض مثقفينا ــ كالعقاد مثلاً ــ أنه كان يلم بكل العلوم ، إنما هو من المبالغات التى لا تحتاج إلى دحض أو تفنيد .

ثانياً ـ إن التعريف المعرفى للثقافة يقول ضمناً إن الشخص الذى يعرف ، يستطيع بالتالى أن يبين عن معرفته . وهذا منافٍ للحقيقة . فصناعة تلقى المعرفة واستيعابها مباينة كل التباين عن صناعة الإبانة والتعبير عما يدور بالخلد ، وعن صناعة إيصال المرء للمضمون المعرفى إلى الآخرين الذين يتلقون عنه ، سواء عن طريق الكلام المنطوق ، أم عن طريق الكلام المكتوب . والأمر هنا لا يختلف كثيراً عن الفرق بين المتذوق للألحان ، والمعبر عن الألحان أو مبتكر الألحان .

ثالثاً ـ إن هذا التعريف المعرفى ينصب على المضمون المعرفى وقد غض تماماً عن المنهج أو عن طريقة التفكير . فكأن المثقف شخصية منسلخة عن جلدها ، وليس لها إنيَّة أو سمة ذاتية تميزها من غيرها . فبموجب هذا التعريف لا يختلف مثقف عن سواه إلا فيما يتعلق بما استطاع تحصيله من معرفة تتعلق بالمجالات المعرفية المتباينة .

رابعاً ـ هذا التعريف المعرفى هو تعريف أفلاطونى بمعنى الكلمة . فكما أن أفلاطون قد جعل الناس فى ثلاث مراتب : مرتبة الفلاسفة أو المثقفين وهم يناظرون الرأس ، ومرتبة الجنود وهم يناظرون القلب وما يجيش به من عواطف وانفعالات ، ومرتبة العمال المشتغلين بأيديهم وهم يناظرون البطن وما تشتمل عليه من شهوات ، كذا فإن هذا التعريف للثقافة قد قصر مضمونها على ما يشتمل عليه المخ الإنسانى من أفكار ومفاهيم .

خامساً ـ هذا التعريف يستبعد من نطاق الثقافة جميع المشتغلين بالفنون والمهن وجميع التقنيين وجميع المشتغلين بالعلاقات الاجتماعية كالسياسيين والمصلحين الاجتماعيين ، وقد قصر نطاق الثقافة على الاستقبال المعرفى والأخذ بطرف من كل مجال معرفى .

وعلينا بعد أن أبدينا هذه التحفظات الخمسة بصدد تعريف الثقافة بأنها المعرفة ، أن نحدد الشروط الضرورية التى يجب أن تتوافر فى تعريف الثقافة لكى يكون تعريفاً تكاملياً على النحو التالى :

أولاً ـ يجب أن يكون التعريف الذى نقع عليه ونأخذ به بحيث يتسنى تحقيقه فى قوام الشخص العادى إذا ما أراد لنفسه أن يكون شخصية مثقفة . ذلك أن الثقافة يجب أن تكون متاحة لقطاع كبير من الناس ، وألا تستحوذ عليها قلة قليلة منهم ، أو بعض العباقرة الأفذاذ فحسب .

ثانياً ـ أن يكون تعريفنا للثقافة متسعاً شاملاً لأنحاء الشخصية وللمناشط الإنسانية . ذلك أن تضييق مضمون الثقافة بحيث يقتصر على الجانب المعرفى فيه إغفال لباقى مقومات الشخصية ، ولما يمكن أن تتسع له المناشط الإنسانية وهى المقومات والمناشط التى لا تقل فى قيمتها عن قيمة المعرفة .

ثالثاً ـ يجب أن يكون تعريفنا للثقافة متعلقاً بالكيف لا بالكم ، وبطريقة العمل وليس بالعمل نفسه . ذلك أن وسائل التسجيل المتباينة قد نقلت الأهمية الثقافية من المضامين إلى طرق سوق تلك المضامين وصياغتها .

رابعاً ـ يجب أن يكون التعريف التكاملى للثقافة خالياً من التحيز الذى ينحو إليه الأدباء والفلاسفة وكل من لا هم لهم سوى التعبير عن مفاهيمهم المجردة ، وقد أخذوا ينظرون إلى الواقع العملى بشىء من التعالى .

خامساً ـ يجب أخيراً أن يكون التعريف التكاملى للثقافة بحيث تلتقى فيه التخصصات العلمية والتقنية والنظرية ، وهذا يعنى أن للثقافة التكاملية أبواباً عديدة يمكن أن يدخل منها المرء إلى رحابها .

وبعد أن عرضنا لهذه الشروط الخمسة التى رأينا أنها ضرورية فى وضع تعريف تكاملى للثقافة ، فإننا نقدم تطبيقاً لهذا التعريف التكاملى ، وذلك بتصفح الجوانب التى يضمها فى نطاقه على النحو التالى :

أولاً : الجانب المعرفى : ولهذا الجانب المعرفى قوامات فرعية نحددها فيما يلى :

(أ) المدركات الحسية المباشرة وهى تلك الصور التى تلتقطها الحواس الخمس ويتم ترجمتها بمراكز الترجمة بالمخ فى ضوء المدركات والمعارف التى سبق للمرء اكتسابها .

(ب) المتذكرات : وهى إما أن تكون متذكرات إدراكية وإما أن تكون متذكرات رمزية .

(جـ) الأخيلة : وهى مركبات ذهنية من الحصيلة الإدراكية والتذكرية .

(د) المفاهيم المجردة : وهى مشتقات ذهنية تعتمد على الإدراك والتذكر والخيال ، وتتسم بالتعميم فنطلق لفظ « شجرة » مثلاً على أى شجرة فى أى مكان وفى أى زمان .

(هـ) التفكير وهو العملية الذهنية الإيجابية التى يستطيع المرء بواسطتها إعادة ترتيب الأفكار وإقامة علاقات جديدة بينها ، وحل المشكلات الذهنية أو المنطقية أو الواقعية .

ثانياً ـ الجانب الأدائى وهو يتضمن ما يأتى :

(أ) المهارات الحركية كالسباحة والرقص والجرى .

(ب) المهارات اليدوية كالكتابة على الآلة الكاتبة والآلات الحاسبة واستخدام الأدوات .

(جـ) المهارات الفنية كتلك المهارات التى تدخل فى أداء الرسم والنحت والعزف على إحدى الآلات الموسيقية .

(د) أسلوب العمل أو التنفيذ : كما هو الحال فى حياكة الملابس أو الطبخ أو ممارسة أحد الأعمال .

(هـ) التجارب العلمية وذلك بافتراض بعض الفروض ثم التحقق منها بالتجريب على المواد أو الأحياء .

ثالثاً ـ الجانب التعبيرى وهو يتضمن ما يأتى :
(أ) الحركات والايماءات التى تعبر عن انفعال أو عاطفة أو رغبة .
(ب) الكلام المنطوق وهو ما يكتسبه المرء من قدرة على التعبير اللفظى باللسان سواء بلغة ولهجة البيئة المحلية التى ينشأ بها تلقائياً ، أم بلغة ولهجة أجنبية نتيجة الاحتكاك المباشر بأهلها الناطقين بها لفترة طويلة أو نتيجة التعلم بإحدى المدارس الأجنبية عن قصد ورغبة وارادة .
(جـ) الكلام المكتوب وهو إما أن يكون بالتعبير اللفظى ، وإما أن يكون بالتعبير الرقمى ، وإما أن يكون بالتعبير الرمزى كلغة الجبر ، وكما هو الحال بصدد التعبير بالأشكال الإيضاحية والرسوم الكاريكاتورية .

رابعاً ـ الجانب العلائقى وهو يتضمن ما يأتى :
(أ) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع شخص من نفس الجنس .
(ب) القدرة على إقامة علاقة شخصيه مع شخص من الجنس الآخر
(جـ) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد نفس الجنس .
(د) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد الجنس الآخر .
(هـ) القدرة على تشكيل مجموعات من الأفراد وقيادة تلك المجموعات لتحقيق أهداف معينة .

خامساً ـ الجانب التقييمى وهو يتضمن ما يأتى :
(أ) القدرة على تذوق الجمال فى الأشياء المنظورة وذلك بالوقوف على النسب المتعلقة بالألوان والأشكال والأطوال والمساحات والأحجام والحركات .
(ب) القدرة على تذوق الجمال فى الأصوات سواء كانت أصواتاً آدمية أم أصواتاً حيوانية أم أصواتاً طبيعية (خرير المياه مثلاً) أم أصواتاً موسيقية كالألحان .
(جـ) القدرة على تذوق الجمال فى المشمومات أو المتذوقات أو الملموسات .
(د) القدرة على التذوق الأخلاقى وذلك بالإحساس التقييمى لما هو خير وما هو مناسب فى الفكر والقول والتصرف .
(هـ) القدرة على تقييم الأشياء من حيث قيمتها المادية أو من حيث قيمتها المعنوية .

وبعد هذا العرض السريع للجوانب التى يضمها التعريف التكاملى للثقافة ، فإننا ننبه أخيراً إلى ما يأتى :

أولاً ـ إن الشخصية المثقفة لا تستغنى بحال عن أى جانب من هذه الجوانب الخمسة التى عرضنا لها آنفا .
ثانياً ـ هناك تداخل وتفاعل بين هذه الجوانب الخمسة ، فليس هناك انعزال أو انفصال لجانب منها عن باقى الجوانب ، كما أنه لا يمكن الاجتزاء بالبعض من هذه الجوانب والإغضاء عن الباقى منها .
ثالثاً ـ لا تعنى ضرورة توافر الجوانب الخمسة بالشخصية المثقفة أنها تكون متوافرة لديها بالتساوى ، بل من المحتمل أو من المرجح أن يتفوق أحد الجوانب لديها على باقى الجوانب الأخرى ●

فى هذا العدد

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان الراحل عبد الهادى الجزار

فلاسفة أيقظوا العالم

أمير مكيافللي

د. مصطفى النشار

فى عام ١٤٦٩م ولد نيقولو مكيافيللى فى فلورنسه ، لأب يعمل محامياً مشهوراً بين مواطنيه ، لأسرة توسكانية عريقة . وقد أتاحت له تلك النشأة أن يشترك اشتراكاً فعليا فى حياة مدينته السياسية المضطربة ؛ فقد عاصر مرحلة ازدهارها على يد الأمير المديشى ، الذى أطلق عليه الفلورنسيون لورنزو العظيم ، كما عاصر احتلالها على يد الملك شارل الثامن ملك فرنسا ، كما عاصر حكومتها الثيوقراطية الدينية التى أقامها سافونارولا ، والتى انتهت بإعدامه واحراق جثته عام ١٤٩٨ . وقد انتخب مكيا فيللى ــ آنذاك ــ سكرتيراً للمستشارية الثانية لجمهورية فلورنسة التى تشرف على الشئون الخارجية والعسكرية ، مما مكنه من أن يكون من واضعى السياسة ومن مخططيها لدرجة أنه مثل بلده فى أربع وعشرين بعثة دبلوماسية لدى فرنسا وإنجلترا وروما . ولقد حدث تطور خطير فى الموقف السياسى بعد انقضاء ثلاثة عشر عاماً من مشاركته فى الحكم ، حينما جاء الجيش الفرنسى من جديد إلى فلورنسه واضطر أهلها ــ تحت ضغط الفزع والخوف ــ إلى استدعاء ــ آل مديشى ، وخرج مكيا فيللى بدوره منفيا من مدينته ، لأنه كان يناصر الجمهورية وكان خادما أمينا لها .

ولقد كان هذا المنفى ، رغم ما عانى فيه من ضائقة مالية ، هو السبب الذى مكنه من التفرغ للتأمل فى أحوال إيطاليا المنقسمة إلى إمارات كل منها تمثل دولة مدنية مستقلة ، وتشتد بينها الصراعات والحروب . وفكر فى السبيل إلى توحيد هذه الإمارات وكيفية تكوين إيطاليا المتحدة !!

وانتهى إلى نتيجة هى أن السبيل إلى ذلك هو أن يتولى أحد الأمراء الأقوياء من ذوى الأصل العريق والعقل الراجح قيادة إمارته القوية واجتياح الإمارات الأخرى لضمها ، ومن ثم توحيد إيطاليا . ولقد رأى مكيافيللى فى حفيد أسرة المديشى ــ زربما كان هذا محاولة للتقرب إليه ليعود إلى الأضواء من جديد . هذا الأمير المنتظر ، فكتب مؤلفه « الأمير » وأهداه إليه ليكون هاديا له ومرشدا فى تحقيق ذلك . ولقد اتضح فى الكتاب صدى خبرة صاحبه بشئون السياسة والحكم فى أوربا ، كما عبر عن مدى إلمامه بمتطلبات الواقع السياسى وضرورة تجاوزه ؛ أى تجاوز التجزئة إلى الوحدة ، وتجاوز الاضطراب إلى الاستقرار .

ولقد كان هذا الكتاب هو السبب فى شهرة صاحبه وسوء طالعه فى آن واحد ، مع أن له مؤلفات أخرى ــ كان أشهرها « المطارحات » و« تاريخ فلورنسة » وقد اشتهر من بين أفكار مكيا فيللى السياسية العديدة فكرة : « إن الغاية تبرر الوسيلة » ، التى استخدمت باستمرار أسوأ استخدام ، واستغلت فى الاستشهاد فى كل موضع يريد فيه الناس وصف الدهاء والخبث والغدر والخيانة فى السلوك والأخلاق ، لدرجة أن المكيافيللية أصبحت تحمل من المعانى الكثير مما تحمله كلمة الشيطان من معان شريرة .

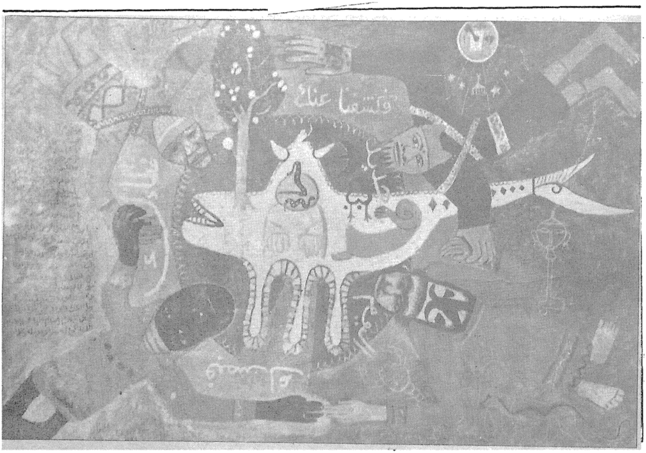
وكان ذلك من خلال تفسير العبارة السابقة على أنها تعنى أن المهم هو الوصول إلى الغاية المنشودة للشخص أو للحاكم دون الاهتمام بتلك الوسيلة التى تمكنه من الوصول إلى هذه الغاية . وهذه الوسيلة المكيافيللية تفهم دائما على أنها وسيلة شريرة لا أخلاقية . وقد يكون لهذا الفهم الشائع ظل من الحقيقة إذا ما عرفنا أن من أحجار الزوايا فى فلسفة مكيافيللى السياسية إيمانه بضرورة فصل علم السياسة عن الأخلاق . ولقد نجح فعلا فى تحقيق هذا الفصل وكان ذلك من أهم إضافاته لعلم وفلسفة السياسة حيث إن الفلسفة السياسية القديمة لم يكن فلاسفتها ــ من الشرقيين القدماء ككونفشيوس واليونانيين كأفلاطون وأرسطو ــ يفصلون بين السياسة والأخلاق ، بل كانوا يعتبرون أن كليهما امتداد للآخر ؛ فالسياسى يجب أن يكون فاضلاً ، والرجل الفاضل يجب أن يكون على قمة مؤسسات الدولة السياسية .

ولكن هل كان مكيافيللى يقصد ذلك الفهم الشائع والذى تسبب فى تلك الشهرة سيئة السمعة له ؟؟ظ

الحق أن مكيافيللى لم يكن ينادى بأن الغاية تبرر الوسيلة بمعنى أن على الأمير أن يصل إلى الحكم بأى وسيلة شاء ، وإنما كانت قضيته الأساسية هى تعديد الطرق المتبعة فعلا من الأمراء للارتقاء إلى الحكم ، وكان يضرب الأمثلة التاريخية العديدة على تلك الوسائل التى اتبعوها فعلا . وكانت نصائح مكيافيللى إلى الأمير دائما فى كل تلك الأحوال أن يحاول كسب رضاء الشعب ، لأن كسب الشعب إلى جواره هو من الأهمية بمكان ، إذ أن صداقة الشعب والوصول إلى الحكم عن طريقها أفضل من صداقة النبلاء والوصول إلى الحكم عن طريق مصانعتهم .

فالوصول إلى الحكم عن طريق هؤلاء النبلاء ــ أيا كانت صورة ذلك ــ قد يكون سهلاً فى بعض





الأحيان . لكن كرسى الإمارة فى هذه الحالة سيكون من الصعب الحفاظ عليه ، لأن النبلاء سيعاملونه ـ حنيذاك ـ كأنداد له ، وسينشب بينه وبينهم ـ دائما ـ الصراع على السلطة . فمكيافيللى يقول فى الفصل التاسع من « الأمير » فى معرض حديثه عن « الإمارات المدنية » ـ التى هى أقرب الإمارات التى يتحدث عنها مما نسميه اليوم بالحكومات الديمقراطية على اعتبار أن المواطن فى تلك الإمارات لا يرتفع إلى مرتبة الإمارة (الحكم) إلا عن طريق تأييد رفاقه ومواطنيه وليس عن طريق الحظ أو الجريمة أو العنف أو الخديعة كما يحدث فى الإمارات الأخرى ـ يقول : « إن هدف الشعب أنبل من أهداف النبلاء ؛ فهؤلاء يريدون أن يظلموا ، وأولئك يريدون مجرد وقاية أنفسهم من ظلم الآخرين . ومن واجبنا أن نقول ـ أيضا ـ إن الأمير لايستطيع حماية نفسه من شعب ناقم عليه بالنظر إلى كثرة عدد أفراد الشعب ، ولكنه يستطيع أن يحمى نفسه من عداء العظماء لأنهم قلة ، وأن أسوأ ما ينتظره الأمير من شعب ساخط عليه أن يتخلى هذا الشعب عنه » (أنظر الترجمة العربية لخيرى حماد ، نشرة بيروت ، الطبعة ١٢ ، ف٩ ـ ص١٠٤) .

ولا يعنى ذلك أن من مصلحة الأمير أن يكسب شعبه لمجرد أنه بفضله سيحافظ على كرسى الحكم ، وإنما أيضا لأن الأمير لن يجد له أى ملجأ يلجأ إليه فى ظل أى ظروف صعبة تمر به إلا الشعب ، فمكيافيللى يرى « أن من الضرورى لكل أمير أن يكسب صداقة شعبه وإلا فإنه لا يجد أى ملجأ له فى أوقات الشدة والضائقة » (ف٩ ـ ص ١٠٦) . ومن جانب آخر لم يكن مكيافيللى يدعو الأمير مطلقا إلى أن يصل إلى الحكم بأى وسيلة كانت لأن من الوسائل ما يرفضه ؛ فهو ـ على سبيل المثال ـ يرفض أن تكون النذالة والخديعة وسيلة لذلك ، فهو يقول . « لا يمكننا أن نطلق الفضيلة على من يقتل مواطنيه ويخون أصدقاءه ويتنكر لعهوده ويتخلى عن الرحمة والدين . وقد يستطيع المرء بواسطة هذه الوسائل أن يصل إلى السلطان ، ولكنه لن يصل عن طريقها إلى المجد » (ف٨ ـ ص٩٨) .

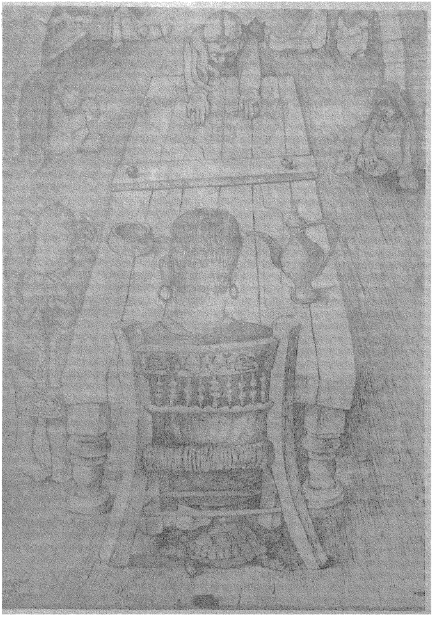
وقد اعتبر مكيافيللى أن معيار قوة الدولة هو قوة تحصيناتها وقوة حاكمها إلى جانب تمتعه بحب شعبه وحرصه على إدامة هذا الحب ، إذ « لايمكن لأى إنسان أن يهاجم تبعا لذلك الأمير الذى يملك مدنية منيعة ، والذى لا يعرض نفسه لكراهية رعاياه » (ف ١٠ ـ ص ١١١) ، وليس من السهل الهجوم على رجل أجاد الدفاع عن مدينته وقابله رعاياه بالحب » (ف ١٠ ـ ص ١١٠) . ولكن الأمر عند فيلسوفنا يبدو بوضوح حينما نتساءل عن أى السُبل هو الأفضل فى الوصول إلى الحكم والإبقاء على وحدة الدولة باستمرار . هل هو قوة الحاكم وقوة الدولة أم الحب المتبادل بين الشعب والحاكم ؟!

إنه يعتقد أن أى شىء فى الدولة مستمد من قوتها ؛ فالقوة هى المحور الأساسى الذى تدور حوله نظرياته السياسية العلمية ؛ وهو يعبر عن رأيه بوضوح وبساطة حينما يقول : « عندما تفتقر الدولة إلى السلاح الكافى ، تنعدم القوانين الجيدة ، وعندما تكون جميع الدول مسلحة تمام التسلح تكون جميع قوانينها جيدة » (ف ١٢ ـ ص١١٧) . فلاشك إذن ، فى أنه كان يعتبر أن نواة الدولة هى القوة . زلاشك عند الكثيرين من دارسى مكيافيللى ـ مثل كريستيان غاوس ـ فى أنه كان أقرب إلى الواقعية وإلى الواقع السياسى عندما اعتبر أن الدولة قوة توسعية ديناميكية من كثيرين من مفكرى القرنيين التاسع عشر والعشريين ، وهو بهذا الاعتبار أكثر عصرية من هؤلاء . ولكنه من ناحية أخرى بعيد عن تلك العصرية حينما يتمسك فى مؤلفات بتلك المأثورة التاريخية التى تدعى الجمهورية الرومانية ؛ فقد عثر فى روما على مثله السياسى الأعلى فكانت ترمز فى رأيه إلى ذروة ما حققه الإنسان ، وهى خير ما أبتكره الإنسان من أنواع الحكم وصوره .

وعلى أى حال ، فقد كان إعجابه بالجمهورية الرومانية نابعا من إعجابه بقوتها ، تلك القوة التى خلفت أعظم القوانين فى التاريخ ، إذن ، لقد انعكست القوة السياسية والعسكرية على القانون ، فجعلته محكماً فى صياغته ، عظيما فى شموله واتساعه ، مُهابا من قبل الجميع .

ومن هنا فقد ترك مكيافيللى الحديث عن القوانين وفضل أن يركز حديثه عن الأسلحة (وهى سر القوة وعلتها) ، فطالما أن القوانين الجيدة تتوفر حين تتوفر الأسلحة القوية ، فالأولى ببحثه إذن ، هو الأسلحة . ولقد خصص جانباً كبيراً من كتابه « الأمير » لدراسة الأشكال المختلفة للجُندْ وهم أسلحة الدولة فى ذلك العصر ـ؛ فمنهم المتطوعة ومنهم المرتزقة . وهو يفضل أن يكون جند الأمير خاصة به وليسوا مرتزقة لأن الأخيريين « قوات غير مجدية وهى تنطوى على الخطورة ، إذ أن أحد الأمراء لو اعتمد فى دعم دولته على قوات المرتزقة فلن يشعر بالاستقرار أو الطمأنينة ، لأن هذه القوات مجزأة وطموحة ، ولا تعرف النظام ، ولا تحفظ العهود والمواثيق ، وهى تتظاهر بالشجاعة أمام الأصدقاء ، وتتصف بالجبن أمام الأعداء (ف ١٢ ـ ص ١١٨) . ولا أعرف تحليلاً أدق ولا أعمق من هذا التحليل المكيافيللى لدخائل جندى المرتزقة وطبيعته وعدم جدواه للدولة أو للحاكم .

ومن تلك القوات ما يسميه بالقوات الإضافية وهى قوات الجار التى قد يستدعيها الأمير لمساعدته وهى تشبه فى عدم جدواها قوات المرتزقة ؛ فهى إذا خسرت فالمستعين بها هو المهزوم ، وإذا انتصرت فقد غدا المستعين بها أسيرها . (ف ١٣ ـ ص ١٢٥) . ولذلك فهو ينصح الحاكم أى حاكم بألا يستعين بقوات غيره لحمايته أو الدفاع عن دولته « فالأمير العاقل يتجنب تلك القوات ويؤثر أن يخسر المعارك بقواته على أن يكسبها بقوات سواه واثقا من أن النصر الذى يتحقق بفضل القوات الأجنبية لا يمكن أن يعتبر نصراً » (ف ١٣ ـ ص ١٢٧) .



ويؤكد مكيافيللى نظريته تلك فى القوة بالتأكيد على الأمراء (الحكام) بألا ينشغلوا مطلقا عن تعضيد قواتهم وتقوية جيوشهم الخاصة والمداومة على التدريب والإكثار من دراسات التطوير لهذه القوات ولأسلحتها فى أوقات السلم بجدية أكثر منها فى أوقات الحرب ، لأن فقدان الإمارة مرتبط دائماً ـ كما يدل على ذلك استقراء أحداث التاريخ السابقة ـ بانشغال الأمراء بالترف والرخاء أكثر من انشغالهم وتفكيرهم بتطوير السلاح وأمر الجيوش .

وكأن مكيافيللى هنا يكرر نظرية ابن خلدون فى العصبية ؛ فرغم اختلاف منطلقاتها ومصطلحاتها ، إلا أن كليهما يرى فى القوة سر قيام الدول والحفاظ عليها ، ويرى أن الانشغال بالترف والرخاء سر انهيارها .

ولقد كان مكيافيللى يعرف حق المعرفة أنه إنما يتحدث عن نظرية ينكرها الكثيرون من معاصريه ، بل لا يكادون يفكرون فيها ؛ فقد كان المعروض والمقبول من أفكار وفلسفات سياسية جميعها فلسفات مثالية بعيدة عن دراسة الواقع والتعبير عنه بصراحة ووضوح ، ولذلك فهو يقول مؤكداً واقعية غير مسبوقة ـ اللهم إلا عند فيلسوفنا العربى الفذ ابن خلدون ـ ؛ « إنى أرى أن من الأفضل أن أمضى إلى حقائق الموضوع بدلاً من تناول خيالاته . . . رن الطريقة التى نحيا فيها تختلف كثيرا عن الطريقة التى يجب أن نعيش فيها ، وأن الذى يتنكر لما يقع سعياً منه وراء ما يجب أن يقع ، إنما يتعلم ما يؤدى إلى دماره بدلاً من أن يؤدى إلى الحفاظ عليه » .

ولقد حقق مكيافيللى أقصى قدر من الواقعية فى عرض أرائه السياسية دون خشية الاتهام بأى تهم يمكن أن تلحق به من جراء هذه الجرأة الشديدة ، وتلك الشجاعة التى تحلى بها فى عرض تلك الأراء . وكان من أهم الموضوعات التى تعرض لدراستها من هذا المنطلق موضوع صفات الحاكم (أو الأمير) ، حيث عرض للتعارض بين الصفات الأخلاقية فلاشك فى رأى ميكافيللى ـ أن جميع الناس ترى أن يتمتع الأمير بكل صفات الطيبة والخيرية ؛ إذ يجب أن يكون كريماً متحرراً ، رحيماً وفياً بعهوده ، شجاعاً نقياً طاهراً ، صريحاً متديناً .

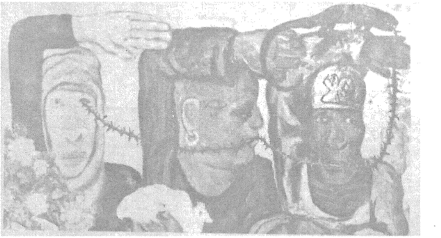
ولما كان من المستحيل أن يكون الأمير متمتعاً بكل هذه الصفات الخيرة جميعها لأن الأوضاع الإنسانية لا تسمح بذلك ، « فإن من الضرورى ـ فى رأيه ـ أن يكون الأمير من الصفاقة والفطنة . بحيث يتجنب الفضائح المترتبة على تلك المثالب التى قد تؤدى به إلى ضياع دولته وأن يقى نفسه ما أمكن من تلك التى قد لا تؤدى إلى مثل هذا الضياع على أن يمارسها دون أى تشهير إذا لم يتمكن من التخلى عنها ، وعليه ألا يكترث بوقوع التشهير بالنسبة إلى بعض المثالب إذا رأى أن

لا سبيل إلى الاحتفاظ بالدولة بدونها . إذ أن التعمق فى درس الأمور يؤدى إلى العثور على أن بعض الأشياء التى تبدو فضائل تؤدى إذا اتبعت إلى دمار الإنسان بينما هناك فى أشياء أخرى تبدو رذائل ولكنها تؤدى إلى زيادة ما يشعر به الانسان من طمأنينة وسعادة » (ف ١٥ ، ص ١٣٦ - ١٣٧) .

فلقد كان مكيافيللى إذن ، يؤمن بنسبية الفضائل بشكل عام ، وبنسبيتها بشكل خاص كذلك . وهذا رأى فلسفى قديم منذ أيام السوفسطائيين اليونان الذين ربطوا بين السلوك وبين ما يترتب عليه من نتيجة نافعة ؛ فإن كان الفعل الأخلاقى يؤدى إلى منفعة صاحبه فهو خير ، وإن أدى إلى ضرره فهو شر . وهذا ما يراه مكيافيللى مناسباً للحاكم ؛ فإن أخذنا مثلا فضيلة الكرم التى يرى الجميع أنها صفة يجب أن يتحلى بها الحاكم ، فإن مكيافيللى يرى « أن من الخير أن يعتبر الإنسان كريما ، ومع ذلك فإن الكرم على النحو الذى يفهمه الناس قد يؤدى إلى إيذائك » ، والإيذاء المقصود هنا هو الذى يتعلق بالحاكم كما قد يتعلق بشعبه على حد سواء ، فأحيانا ما يكون كرم وسخاء الحاكم دافعاً لأن يبتز شعبه ويكثر من فرض الضرائب عليه ، وكثيرا ما يعود هذا السخاء على قلة قليلة من أفراد شعبه . وإذا ما شعر الحاكم يوما بأنه يجب أن يقلل من هذا السخاء (أى يقلل من نفقاته ونفقات حاشيته) ، وبالتالى يقلل من فرض الضرائب على عامة الشعب فإنه سيتهم من قبل هذه القلة بالبُخل . « وعلى الأمير (الحاكم) تبعا لذلك ، إذا كان يعجز عن ممارسة فضيلة الكرم دون المجازفة باستشهار أمره ، ألا يعترض إذا كان حكيما عاقلاً ، على تسميته بالبخل . وسيرى الناس مع مضى الزمن أنه أكثر سخاء مما كانوا يظنون ، وذلك عندما يرون أنه عن طريق تقتيره أصبح يكتفى بدخله ، ويؤمن وسائل الدفاع اللازمة ضد كل من يفكر باشهار الحرب عليه ، ويقوم بمشاريع كثيرة دون أن يرهق شعبه ، ويكون بذلك كريما حقا مع جميع أولئك الذين لا يأخذ منهم أموالهم وهم كثر للغاية ، وشحيحاً مع أولئك الذين لايهبهم المال وهم قلة ضئيلة . زقد رأينا فى عصرنا أن الأعمال العظيمة يحققها أولئك الذين يوصمون بالبُخل » (ف ١٦ ــ ص ١٣٩) .

وهكذا ينتهى مكيافيللى إلى تفضيل البُخل على الكرم ، إن كان هذا البخل سيؤدى إلى خير الدولة ككل . وهكذا الأمر عنده دائما فإن التعارض بين ما نسميه فضيلة وما نسميه رذيلة قد يكون تعارضاً زائفاً إذا ما ربطنا بين ممارسة كليهما والنتائج المترتبة على ذلك وخاصة فى عالم السياسة ويؤكد مكيافيللى هذا الأمر باستمرار ، ولنضرب مثلا آخر على ذلك ، وهو يتلخص فى سؤال : هل من الخير أن يكون الحاكم (الأمير) محبوباً أو مُهاباً ؟!

والإجابة فى رأيه تكون ببساطة ، أن من الواجب أن يخافه الناس وأن يحبوه فى آن واحد ، ولما كان من العسير أن يجمع بين الأمرين فإن من الأفضل أن يخافوه على أن يحبوه ، هذا إذا توجب عليه أن يختار بين



الأمريين . « ومع ذلك ، على الأمير ــ فى رأى مكيافيللى ــ]أن يفرض الخوف منه ، بطريقة ، يتجنب بواسطتها الكراهية إذا لم يضمن الحب ، إذ أن الخوف وعدم وجود الكراهية قد يسيران معاً جنباً إلى جنب » (ف ١٧ ــ ص ١٤٤) .

ويلخص مكيافيللى رأيه فى هذه القضية بقوله : « وهكذا فمن الخير أن تتظاهر بالرحمة وحفظ الوعد ، والشعور الإنسانى النبيل والأخلاقى ، والتدين ، وأن تكون فعلا متصفاً بها ، ولكن عليك أن تعد نفسك عندما تقتضى الضرورة لتكون متصفا بعكسها ويجب أن يُفهم أن الأمير ــ ولا سيما الأمير الجديد ــ لا يستطيع أن يتمسك بجميع هذه الأمور التى تبدو خيرة فى نظر الناس إذ أنه سيجد نفسه مضطراً للحفاظ على دولته لأن يعمل خلافاً للإخلاص للعهود ، وللرأفة والإنسانية والدين . ولذا فإن من واجبه أن يجعل عقله مُستعداً للتكيف مع الرياح ووفقا لما تمليه إختلافات الظروف . وألا تنكر لما هو خير إذا أمكنه ذلك شريطة أن يُنزل الإساءة والشر إذا ما اضطر إلى ذلك » (ف ١٨ ــ ص ١٥٠) .

ويبدو أن إيمان مكيافيللى بهذه القيم المتعارضة التى يجب أن يتصف بها الأمير فيُظهر منها ما شاء ، ويختلف سلوكه تبعا لاختلاف الظروف التى تمر به وبدولته ، قد جاء من خلال إيمانه الذى لم يتزعزع بسوء طوية البشر عموما ، وبأنهم يتصفون بالأنانية وحب الذات سواء كانوا حكاماً أو محكومين ؛ فما رغبة المواطن فى تأمين حياته والإكثار من أملاكه والحفاظ عليها إلا نتجة لهذه الأنانية ، وما رغبة الحاكم وسعيه إلى تقوية وتوسيع سلطاته ، إلا نتيجة لهذه الأنانية وما قيام الحكومات وضرورتها إلا لتحقيق تلك الرغبات المتولدة عنها ، كما أن نشأة القوانين هى للحد منها لدى الفرد ولتنظيم العلاقات بين البشر .

ولاشك أن إدراك مكيافيللى لهذه الحقيقة يعد أحد جوانب أصالته الفكرية ؛ فقد أضحت هذه الحقيقة بعد ذلك هى حجر الزاوية فى فلسفة توماس هوبز الأخلاقية والسياسية ، كما كانت ردود الفعل لهذه الحقيقة قوية عند فلاسفة السياسة من بعد مكيافيللى وهوبز ، حيث تولدت فلسفة جون لوك الليبرالية من خلال نقده لهوبز من ناحية ، وفيلمر من ناحية أخرى . وهكذا تدفق تيار الفلسفة السياسية الغربية الحديثة منذ هذه الآراء الجريئة التى أعلنها مكيافيللى وطالب فيها بفصل السياسة عن الكنيسة من جانب ، وعن الأخلاق من جانب آخر .

وإن كانت السمعة السيئة قد لحقت به بعد وفاته عام ١٥٢٧ ، ومنذ نُشر كتابه « الأمير » للمرة الأولى على أثر هجوم الكاربنال الإنجليزى بولس polus ، فإنه قد استعاد مكانته التى تليق به منذ القرن الثامن عشر ؛ حيث تُرجمت مؤلفاته إلى لغات العالم المختلفة ، ونال تقدير جان جاك روسو رغم معارضته لأرائه ، وشهد له هيجل فيلسوف القرن التاسع عشر بالعبقرية ، وأضحى « الأمير » من المعالم الرئيسية فى تاريخ علم وفلسفة السياسة الغربيين . ولم يقتصر تأثيره على النظريات السياسية فقط ، بل إنه تجاوز ذلك فأثر تأثيراً واسعاً على مجريات السياسة العملية ؛ فقد درسه واستخدم أراءه العديد من الملوك والوزراء الذين تباينت اتجاهاتهم وأهدافهم أمثال كريستنا ملكة السويد ، وفردريك ملك بروسيا ، وبسمارك . ولقد اتسعت دائرة هذا التأثير فى قرننا الحالى فأثر فيمن ثاروا على أنظمة الحكم التقليدية القديمة ؛ فقد اختاره موسولينى موضوعا لأطروحته للدكتوراة ، كما كان هتلر يداوم القراءة فيه كل ليلة قبل أن ينام . وقد كان محمد على ــ لؤسس مصر الحديثة ، الدولة التى قويت شوكتها لدرجة أن كل القوى الأوربية تحالفت للتخلص منها والقضاء على أسباب قوتها ــ من قرائه والمتلمذين عليه . ولقد أكد ماكس ليرنر أن لينين وستالين قد تتلمذا ــ أيضا ــ على مكيافيللى وكتابه « الأمير » .

وإن كانت تلمذة بعض هؤلاء الزعماء قد ساهمت فى انتشار تلك الشهرة سيئة السمعة لمكيافيللى ، فإنه براء من أفعال هؤلاء السيئة حيث غلبتهم شهوة السلطان والعظمة فظلموا شعوبهم وأساءوا إلى العالم وإلى أنفسهم فى النهاية ●

ويبقى الشعر

وليد منير

كان « هنري ميشو » شاعراً متعدد المواهب ، متعدد الطموحات ، مجازفاً ، مغامراً ، حاد المزاج ، متقلب الأهواء ، عاشقاً للرحيل ، مولعاً بالتجريب على مستوى الحياة والفن معاً . كان ذا روح بوهيمية قلقة ، وكان فيما يبدو مؤمناً بقول « رامبو » إن « على الشاعر – كى يكون شاعراً – أن يعمد إلى اختلال بسيط ومحسوب فى حواسه » .

ولد « ميشو » لأبوين بلجيكيين ، وبدأ دراسة الطب ثم قطع دراسته ، وفى عام (١٩٢٠) عمل بحاراً ، وتعرف بعد عودته إلى (بروكسل) على شعر « لوتر يامون » وشغف به ، وبدأ فى الكتابة . وفى عام (١٩٢٧) أصدر « ميشو » (الشخص الذى كنته) ، واستقر به المقام فى (باريس) . تجول « ميشو » فيما بعد فى بلاد أمريكا الجنوبية وآسيا ، وتأثر بهذه الرحلة الطويلة تأثراً كبيراً . وبعد ذلك بعشر سنوات وجد « هنرى ميشو » نفسه مدفوعاً إلى الرسم ، فبدأ يرسم ويكتب فى آن واحد ، وانشغل بوصف أحواله ، ورصد تجاربه الغريبة مع عالم الخمر والمخدر .

يقول « ميشو »

أيها الشقاء ، يا فلاحى الكبير
أيها الشقاء ، اجلسْ
استرحْ
لنسترح قليلاً أنا وأنتْ
استرحْ ،
إنك تجدنى ، تخبرنى ، تقدم لى الدليلْ
أنا حطامكْ
يا مسرحى الكبير ، مينائى ، وموقدنى
يا كهفى الذهبى
يا مستقبلى ، يا أمى ، يا أفقى الأزرقْ
فى نورك ، بعدك ، رعبكْ
أسلم نفسى .

تأثر « هنرى ميشو » بالرمزية الفرنسية أيما تأثير ، وعمد إلى كتابة شعر له كيمياؤه الخاصة . إن « ميشو » يغوص فى مغاور النفس البشرية ، سابراً أعمق أعماقها ، كاشفاً بذلك عن زيف قشرتها الخارجية ، راصداً تفاصيلها الصغيرة الموحية ، موغلاً فى دوائر انكسارها وضعفها ، معبراً عن آلامها ومخاوفها فى لغة ميتافيزيقية تشى بالعجز الإنسانى المستمر ، والقلق الوجودى الدائب . إن « ميشو » يقدم لنا معرفته الخاصة عن طريق اكتشافه « للهاوية » التى تبتلع الوجود فيقول :

ألم يكن من الممكن أن تجرى الحياة على الأرض بلا رياحْ
أم لا بد أن يرتعش كل شىء دائما ، دائما ، دائما ؟
الإنسان لا يرى إلا ما لا يهمه أن يراه . لا شىء .
ومع ذلك يرتعش الإنسانْ
لماذا ؟ !



ثلاث أغنيات إلى الشراع

د. صابر عبد الدايم

- ١ -

يا شراع الرجاء رفقاً بنفسى ... إنها الآن نَهْبُ طوفان يأسِ
ثورة الموج ما خشيتُ .. ولكن ... كل ما أخشى أن تُبدِّدَ شمسى
ورياحُ المغيب تطفى شموعى ... وضجيجُ الغروب يقتل همْسى
وسموم الظلام تردى صباحى ... وأفاعى الشكوك تقتل حسّى
وتلالُ الغيوم تحْجُبُ أفقى ... وليالى الأسى تُبدِّدُ أنسى
ورؤى خاطرى تصيرُ سرابا ... والأمانى الحسانُ تُلقى برَمْسِى
ولهيب العذاب يحْرق قلبى ... ويوارى جمال يومى وأمسى
والمزاميرُ والشموعِ وباقا ... ت زهورى وكل إغراء كاسى

كل ما أخشى أن أراها رمادا ... وظلاماً يُطيل من ليل يأسى
وإذا أصبح الصباحُ غروباً ... هل سيمحو الغروبَ طول التأسى ؟؟

- ٢ -

يا شراع الرجاء لستُ أخاف الـ ... مَوْت لكن أخافُ مَوْت شعورى
والأعاصير لست أخشى قواها ... كل ما أخشى أنْ تموت زهورى
لست أرجو الأمان فى الشطّ لكن ... أتمنى أن لا تَجفَّ بحورى
فلْيثُرْ موجك العنيف ويعْصِفْ ... ليس يمحو من الحياة سطورى
رغْم أنى اهتزرتُ مثلك لكن ... لن تمصَّ الرياحُ سحرْ عبيرى
أنا كالبحر يا شراعى عميقٌ ... وملىء بألف ألْف غرور
وتدبُّ الحياةُ فى داخل الصَّدْ ... ر انطلاقا يذيب صخْر العثورِ
وبأعماق خاطرى ألف كنْزٍ ... سخرت من كنوز كل البحورِ
إن مرآتى الصغيرةَ نفسى ... أبصرت بؤرة الوجود الكبيرِ

***

أيها البحرُ إن تحدثْك نفْسى ... فحديث النفوس أشهى سمير
إن يكن فى رياحك الموج كبرٌ ... فأنا نفس كبرياء الدهورِ
إن يكن مخلبُ الرياح قويا ... فبأفْقى تطير كل النسور
إن تكن مزَّقت نسيج شراعى ... لم تمزقْ نسيج قلبى البصير
إن يكن أفْقك الخضيب فسيحا ... فبذاتى تموج كل العصورِ
لك مهما اتسعت سور ولكنْ ... دَوْحةُ النَّفْس ما لها أىُّ سور
أنتَ مهما انطلقتَ تبدو سجيناً ... وأنا السيف إن يعوقوا مرورى
فأنا العقل والزمان وحادى ... الرَّكب فى موكب الحياة الجسور

- ٣ -

يا شراع الرجاء قلبى يغنِّى ... إذ تهادَيْتَ وسْط آفاق ظنى
لست أشدو لرؤية الشط لكن ... للصمود الفتىِّ أسْكُبُ لحنى
ربَّما لم أصِلْ ولكن عزائى ... أن إصْرارى فوق ضَعْف التمنِّى
ربما يغْرق السفينُ ولكن ... لم يزلْ مجدافى بكفِّى يُغنى
إن تكن حطمتْ مجادِيفىَ الريـ ... ح فإنى عبَرْتُ إعصار وَهْنى
هذه أيها الشراع حياتى ... ثورةٌ وانطلاقة ... وتأنِّ
وإباء ... وصرخة ... ووثوبٌ ... وفداءٌ ... وعِزَّةٌ ... وتغنِّ
جُزُرٌ كلها مررتُ عليها ... فبدت هَالةً بأغوار عينى
إنها رحلة الحياة صعابٌ ... وشرودٌ وليلُ همٍّ وحُزْنِ
إن تكن أدْمت الصخورُ كيانى ... فمآسى الحياة قد حرَّرَتنى
لم أكن فى الحياة ظلاً ولكن ... كنت نبض الحياة فى أى رُكْنِ
فىَّ ما فى الحياة من ألف عيبٍ ... وصوابٍ ... وحيرةٍ ... وتجنٍّ
طيلة العمر فى ارتحال وحِلٍّ ... زادِىَ النَّاىُ والأغانى ودَنِّى
أسكر الروح بالرحيق إذا ما ... دَبَّ فيها القنوط حتى تُغَنِّى
لم أصل بعد للشواطىء رغم الرحلة ... الكبرى فى عباب التمنى

***

يا شراع الرجاء قلبى يغنِّى ... إذ تهاديت وسْط آفاق ظنِّى
لم يزل موجك العنيف يدُوِّى ... غاضباً مقبلاً .. ليثأر منى
إننى رغم عمق الليالى ... سأصدُّ الرياح عن باب أمنى
وأصوغ الحياة أحلى نشيدٍ ... وأميت الأسى بأروع لحن
قد بدا الشاطىء الصغير ولكن ... شاطىء السرِّ غاب عنك وعنى !!!

مَهْلكِ يامولاتى قليلاً

نصار عبد الله

مَهْلكَ يامولاىَ قليلاً
مهلك يامولاىَ قليلا مهلك
إنى من حبِّك أسقط إعياءً
إنى من شدة حّبك أهلك
إنّكِ يامولاى إذا ترشفُ . . .
تنهلُ ماء البحر
وأنا لا أقدر أنهل نهلك
هل لى . . أن أتوقف عن حبك لحظاتٍ . .
هل لى يامولاىَ وهل لكْ !
معذرة فلتغفر لىَ جهلى
إنى أجهل جهلك
هل تدرى ما قلبك يامولاىَ وما قلبى
قلبكِ أزلىٌّ أبدىٌّ
وفتىٌّ
وأنا قلبى مستهلك !!

المغنى

محجوب موسى

أنا خيط يدور . . . . يدوْر
على نول الدجى . . . والنورْ
ولن ينبض فى ثوب . . . . ولو من وهمْ
فكيف أصوغه وحدى ؟
وما من صاحب عندى
يشاركنى
ولكن نولىَ المغرورْ
بلا وعى يظل يدورْ
ويسفح عمرِه . . . عمرى . . . سراب غباءْ
أرى فى كونِى الأشياءْ
لها دور . . . ومالِى دورْ
أأحيا هكذا . . . كالثورْ ؟؟
بساقية بلا ماء . . . . يدور هباءْ
فهل من صاحب يعطى لىَ المعنى ؟؟

قصة قصيرة

حاملة الصاج

أحمد محمد حميدة

رأيتها . . وصاج الكعك فوق الرأس يتحرك . . كان الصمت يحويها . . وعين الشمس تبصرها . . تضم الأرض . . أرصفة ، وأسفلت ، أقدامها الصغرى . . وصهد الظهر فى مسام الوجه مرشوقا ، فزاد الوجنة الحمراء احمرارا ولكن بدون عرق . . كانت تمشى وعنقها المصلوب يحدد نظرات العين فى المستوى الأفقى فترى بطرف العين ــ فى القرب ــ أطفال المدارس وهم يحملون حقائب الكتب ، يسارع بعضهم فوق الأرصفة . . تحملهم نشوة البراءة المدللة . . يمرحون كالعصافير الملونة فى دوائر الأعين الرقيبة . . وترى النساء والرجال والخادمات النظيفات تهرع أيديهم ويهرعون ، يحلقون خائفين وضاحكين . . وترى من بعيد ومن أسفل جفنيها أشكال أحذيتهم التى تكسو نواعم الأقدام . . وصهد الأسفلت فى الأقدام مغروسا ، فترفع الكعبين حينا وأصابع الأقدام حينا ، وتريح اليسرى بعد اليمنى . . محاذرة سقوط الصاج . . وتقول . .

شبابيك الكعك يا طازة . زشعرها الأصفر المنكوش تحت مربع الصاج متصالب بلا حركة . .

كانت الفتيات الخادمات واقفات يلبسن فى رءوسهن المغسولة الإيشاربات الملونة . . يقفن نظيفات مبتسمات فى استحياء على أبواب المدرسة وفى أدب جم . . ينتظرون فى الصباح الدخول وعند الظهيرة خروج الأطفال . . وتومض فى رأسها ومضة كثيرا ما كانت تبرق فى أحيان انتشاء الأمنيات الراقدة فى قاع القلب كلما طالعها شعر الرءوس المصفف ، فى الخادمات . . وشعور راكبات العربات الفارهة التى تشاهدها كل يوم وترى اللواتى يقعدن فى المقدمة يدخن السجائر . كانت أصابعها المصفرة تلامس شعرها المنكوش . تلقى ، أو تركن خصلاته المكرمشة خلف أذنها وكأنها تقول فى ثقة . . إن لها شعرا جميلا مثلهن هى أيضا . .

ــ طازة . . كعك طازة . .

وتتصالب الشمس ، تحتل قلب السماء الرمادية فى تعنت تبعث إشعاعها الساخن ؛ لكن الصاج يحميها ، علاوة على تسخين الكعك . .

وثمة عربة أو عربتان يدنوان فى بطء . يخرجون من النوافذ وبالفلوس القليلة أيديهم الطرية . ويتحتم عليها ــ حينئذ ــ أن تحنى الجذع قليلا ليتسنى لليد الممدودة تناول ما تريد من كعك . .

تودع الفلوس جيبا خفيا فى جانب فستانها القديم ، وتلمح الراكب وهو يقضم من كمكها الساخن . ويتوارد إلى الذهن ذلك الصباح البعيد . . البعيد . . فطورها الذى لم تتناوله بعد . تذكرت أنها لم تأكل ، وأن جوفها خاو . وكيف تاه عن رأسها أن تأكل صباحا قبيل رفع الصاج وإيداعه الرأس . ؟ والأطفال يلعبون فى فناء المدرسة . كانت تبصرهم . وتقول . وتقاوم خواء الأمعاء . .

ــ طازة يا كعك . .

وتمتد الأيدى . . تأخذ الشبابيك وتنقد اليد الممدودة قطع الفلوس . . وبحركة تلقائية ، تدخل اليد الجيب الخفى ، تجس الفلوس فى قاع الجيب ويطمئن القلب . لخلف كشك شرطى المرور يكون الفرن . والفرن يصنع الخبز الأفرنجى الناصع البياض لسكان الحى المتأنقين . . والذى يصنع شبابيك الكعك ، والذى خلف طاولات العجين وأجولة الدقيق ، ونظافة الفرن ، يقف أخوها الكبير . البالغ من العمر عشرين عاما . . والذى يشبه أباه العجوز ، بصوته الجهور المرتفع المملوء بالشر ، والقائم أبدا بأعمال حانوته المضعضع القديم بطرف الحديقة . . يبيع الكعك والجبن الأبيض أيضا ، والجرجير والبيض المسلوق ليلاً . .

ــ طازة يا كعك . .

من الغد . . سوف تلبس حذاءها . . أليست بنتا هى مثلهن . ؟

قالت فى نفسها رغم صراع تلافيف المصارين :

كيف أتناول الآن شباكا وآكله . . ؟ وأبوها العجوز ، ذلك الجلف البدين . . يدفع باب الكوخ صباحا صائحا فيها ، لاعناً إياها ، لنومها الطويل وجسدها الكسول وأيامها السود ، أن تقوم ، فالساعة شارفت على السابعة ، وعليها أن تذهب إلى الفرن لتملأ العربة اليد كعكا وتأتى بها برفقة أخيها . ثم لتحمل صاجها وتمضى إلى السوق . .

ــ الطازة . .

كان يحصى عليها ما تحمل من شبابيك .. خمسون شباكا .. فى عشرة قروش ..

خمسة جنيهات . ولابد للكعك أن يباع .. وأن تأتى بالجنيهات الخمسة كاملة ..

وإن بيع الصاج مبكرا ، عليها بحمل صاج غيره ..

ـ الطازة .. الكعك الطازة ..

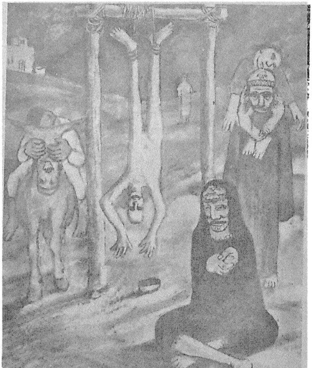
يتمطى بدنها فوق الأريكة ، تدعك عينيها المقفلتين بالرغم من نهر أبيها من الخارج ، تسوى شعرها الأصفر ، تزيح البطانية المهترئة جهة الوجه ، ورغبة عارمة فى البكاء والبقاء لتكملة نومها اللذيذ ..

تعترى الرأس ذكرى أمها الحنون .. كانت تدافع عنها كثيرا .. تقف فى وجه أبيها .. لقد ماتت فى المكان نفسه منذ ثلاثة أعوام ..

يقولون فى الطريق وفى الحوانيت ، إن كل إنسان له يوم سوف يموت فيه ، فالله لا يترك أحدا ، ويقولون ـ أيضا ـ إن الدنيا مثل الكأس الدائرة لابد أن يتذوقه كل حىٍّ ، وتفرك عينيها .. وأبوها يرفع فوق رأسها الصاج .

تجوب الشوارع المحيطة فى الصباح ، وحين دخول المدارس الخاصة ، ثم تجوب الشوارع الأخرى البعيدة المليئة بالناس . والباعة عند اقتبال الظهيرة وظهور أسطوات النجارة ، والحدادة ، وسمكرة السيارات ، وقاعدات البيوت من النساء اللواتى يشاكسن الباعة فى أثمان الخضر والفاكهة ..

البيوت هنا مقفلة على الدوام .. قيلات أبوابها من الحديد السميك ، أسوار عالية يعلوها نصال مدببة ، أناس يركبون العربات ، لا يكلم بعضهم بعضا .. وقلما يباع نصف الصاج فى هذا المكان المكفهر بالوجوه العابسة ..



لابد أن تأكل شباكا .. فالجوع يكاد يفتك بالجوف الخاوى ، لكن سينقص من النقود عشرة قروش .. ؟ لايهم . ستقول له أنها لم تأكل صباحا وعليه أن يخصم ثمنه من مصروفها ..

ومنذ متى تأخذين مصروفا ...

دق جرس المدرسة .. انقضى زمن طويل منذ الصباح .. تراصت على جانب الشارع عربات أهالى الأطفال ، والذين بلا عربات ارتكنوا ظلال السور تحت الأشجار .

يراقب الجميع حشود العيال المسرعين خرجا من الباب الحديدى الكبير .. تتلقفهم أحضان الأهالى وأيدى الخادمات ..

كان بعضهم يشترى الكعك حين كانت تزاحم لتقف فى المنتصف قائلة ..

ـ الكعك طازة .. طازة يا كعك ..

تتدافع المناكب .. ويهرعون إلى أحضان ذويهم .. بعضهم كان يقترب ليشترى لكن صوت الأم أو الأب ينهره ألا يأكل من الباعة الجائلين ..

ويخلو المكان ، والرصيف يقفر ، والأسفلت الفارغ تأكله عربات فارهة ليعود الشارع الكبير إلى طبيعته الأولى حاويا الصمت والسكون الكئيب .

وتغلق المدرسة بابها . كانت تفكر جديا فى تناول شباك .. ولو أخذ بعد ذلك عمرها ..

بدأت تمد القدم نحو الشوارع الأخرى ، بطيئة الخطو ، يلدغ الأسفلت الساخن بطن قدميها فتسرع مرة .. وتبطىء مرة ..

لو لبست حذاءك .. ألم يكن ذلك أفضل .. ؟

الحذاء من أجل العيد فقط ..

تحسست جيبها الخفى .. لقد امتلأ ـ تقريبا ـ بالنقود ، وعليها أن تجمد الفكة كلها ، فربما يسقط منها شىء .. (تبقى مصيبة) .

كان الباعة فى الشوارع البعيدة يتصايحون فى نداءات متضاربة مروجين عن بضاعتهم ..

ـ الطازة .. كعك طازة ..

والنسوة يمضين بحمولات السوق ؛ الخضر والفاكهة . والعيال الحفاة ، يلعبون ويمرحون . عندما كانت فى الخامسة ، كانت تمرح مثلهم ، كانت أمها ما زالت عائشة .. لكنها الآن فى العاشرة . ويقول أخوها الكبير . إن بدنها يفور بسرعة وعليها أن تحافظ على نفسها ولا تلعب مع العيال ..

وما دمت كبيرة لم لا تأخذين شباكا . ؟ ليفعل أبوك ما يفعل ..

لتترك الصاج وترتاح .. أثقة أبيك أهم لديك من صراخ باطنك .. ؟

أهم من بدنك المنهوك .. ؟ أنقود أبيك أفضل من راحة جسدك . ؟

ـ الطازة . الطازة ..

انحنت أمام أقرب عربة خضار فارغة ليحاذى الصاج سطح العربة .

دفعت الصاج بلين واستقامت واقفة ..

كان الصاج فارغا إلا من شباكين .. واحد سليم والآخر مكسور .

جلست فوق حافة الرصيف .. أخرجت الفلوس من جيبها الخفى .

أحصتها فى « حجر » فستانها ، أربعمائة وثمانين قرشا ..

أحصتها مرة أخرى .. ربما هناك زيادة فيكون للجوف شباك .

لا . ربما هناك نقص ، فيكون ضربا مبرحا وشتيمة .

أربعمائة وثمانون قرشا بالتمام والكمال ..

حملت الصاج وعادت .. كان الصمت يحويها وعين الشمس تبصرها ●

وداعًا لأحد عمالقة "أدب الأنقاض" فى ألمانيا

د. أحمد كامل عبد الرحيم

يشاء القدر ، والعالم يستعد للاحتفال بذكرى مرور أربعين عاماً على نهاية الحرب العالمية الثانية ، أن يموت فى هذه الآونة أشهر أديب ألمانى اشترك على مضض فى هذه الحرب وخرج منها بعد معاناة وألم ليناضل بقلمه ضدها ، يحث إلى الاشمئزاز منها ويدعو إلى الأمن والسلام . إنه الكاتب والأديب الألمانى هاينريش بول . ينتمى الأديب والكاتب الألمانى هاينريش بول إلى ذلك الجيل الذى اضطرته الظروف إلى كتابة أسوأ ذكريات حياته فى خلال الفترة ما بين عامى ١٩٣٣ و١٩٤٥ وهى فترة من أدق وأصعب الفترات فى تاريخ حياة الشعب الألمانى . ولد هاينريش بول بمدينة « كولن » فى ٢١ ديسمبر عام ١٩١٧ ، واشترك فى الحرب العالمية ، حيث عمل جندياً فى الجيش الهتلرى لمدة ست سنوات ، فى الفترة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ، وبعد الحرب ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٥١ ، ظل بول يشق طريقه كاتباً حراً فى مسقط رأسه « كولن » إلى أن فارق الحياة فى السادس عشر من شهر يوليو عام ١٩٨٥ ، وهو فى منتصف العام الثامن والستين من عمره ، وبذلك يكون الأدب الألمانى الحديث قد فقد أحد عمالقته الهامين ، الذين بمجرد أن تركوا سلاح الحرب حملوا سلاح الفكر وظلوا يعملون على إثراء الحياة الفكرية والأدبية فى ألمانيا الغربية منذ نهاية الحرب العالمية وحتى يومنا هذا . كان يطلق على أدب جيل ما بعد الحرب اسم « أدب الأنقاض » حيث كان من رعيله الأول كل من هاينريش بول ، وفولفجانج بورشرت (١٩٢١ - ١٩٤٧) ، وكلاهما اشترك فى الحرب ، ووقع فى الأسر ، وعاد منه ليرفع سلاح القلم وكله أمل فى تخليص الشعب الألمانى من مأساته وانقاذه من محنته ، ويقول إدجارهيتش : إن الشعوب غير الألمانية ، تنظر إلى هاينريش بول على أنه أديب ملىء بالأمل ، يمثل ألمانيا بعد الحرب ، وإن المرء لا يجد مثيلاً له فى عطائه الفكرى ، فلقد عمل على توعية أبناء وطنه وتقديم القول النصوح إليهم . والواضح أن بول يريد دائماً من خلال أعماله الأدبية شحذ همة القارىء الألمانى وحثه على البذل والعطاء إيماناً منه بأن ذلك هو الطريق الوحيد لاجتياز محنة ما بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن معظم كتاباته تموج بمرارة شديدة وأسى بالغ وتغلب عليها الروح التشاؤمية إلا أنه يتطلع دائماً إلى بارقة أمل ، لعل الشعب الألمانى يتمكن من خلالها أن يتناسى مآسيه وأحزانه وآلامه . إن هذه النزعة التشاؤمية نجدها واضحة تماماً فى أول قصة قصيرة نشرت له عام ١٩٤٧ ، بعد تسريحه من الجيش الألمانى بعامين فقط ، وكانت بعنوان « الرسالة » حيث ذكر فيها عن لسانه قائلاً : « لأننى أيقنت أن الحرب ربما لن يكون لها نهاية على الإطلاق ، إطلاقاً طالما إنه لا يزال هنا أو هناك يوجد جرح ينزف تسببت هى فيه » وفى هذه القصة يضطر بطلها آسفاً إلى تبليغ إحدى السيدات بأن زوجها قد لقى حتفه فى أحد معسكرات أسرى الحرب ويختتمها بهذه الكلمات : « لذلك فإننى كنت أشعر وكأن حياتى بطولها قد قضيتها فى الأسر . إن بارقة الأمل عند بول والتى تأخذ طابع المد والجذر عبر كتاباته تنطلق من نزعة دينية تبدو فى أهدافها غريبة وغير مريحة لنفسية القارىء ، ففى الوقت الذى يعى فيه جسامة المحنة وضخامة المأساة يرى أن الله سبحانه وتعالى هو وحده القادر على تخليص الشعب الألمانى من مأساته وإنقاذه من محنته .



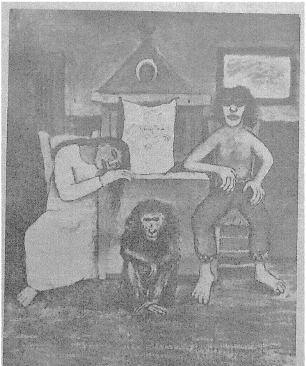
إن الحرب هى المحور الرئيسى الذى يدور حوله معظم كتابات هاينريش بول ، وهى الموضوع الأساسى الذى يستعيد من خلاله كل ذكرياته المؤلمة زمن الحرب . لم يكن بول يوضح فى كتاباته كيف يصنع الإنسان الحرب ، ولكن كيف تصنع الحرب من الإنسان ، يبدى اشمئزازه منها ورفضه لها بعنف والروح السائدة فى كتاباته هى معاداته التامة للعسكرية ، كما يتضح أن بول يتحدث فى هذه الكتب ليس كشخصية بعيدة عن الأحداث ، ولكن كشريك فى الذنب الذى يلقى على المتسببين فى إشعال نار الحرب ، فما هو نفسه إلا شخصية أندرياس بطل كتابه عن الحرب بعنوان « كان القطار دقيقا فى مواعيده » (١٩٤٩) ، وشخصية فاينهالز فى روايته الأولى التى كتبها عام ١٩٥١ بعنوان « أين كنت ياآدم ؟ وهو بذاته أيضا شخصية البطل فى معظم قصصه القصيرة ، حيث يمثل أمامنا بمفهوم ميتا فيزيقى كمذنب فى حق وطنه ألمانيا ، الذى يعانى هو والعالم أجمع من جراء تلك الحرب ، وبذلك فإنه يجعل القارىء لأعماله يشعر بتعاطف كبير معه وبوعى تام لمفاهيمه وأفكاره .

وإن مايميز كتابات بول هو أنه يستخدم غالباً تكنيك الراوى الذى يتحدث عن نفسه ، أى أن بطل القصة هو الراوى لها وهو فى الحقيقة هوهاينريش بول كاتبها ، الذى يقدم لنا أبطاله فى شكل ضحايا الظروف التاريخية ، فهم ضحايا يستحقون الرثاء ، أناس بسطاء من عامة الشعب الألمانى قليلوا الحيلة ، أفراد غُرر بهم ، لم تتوفر لديهم أية أمكانية للتعبير عن رأيهم وللكفاح من أجل شىء أو ضد أى شىء ، أناس غير قادرين على الدفاع عن أنفسهم ، لا سبيل لهم سوى

تحمل مصيرهم السيىء ، غير قادرين على تفهم طبيعة الأحداث الجارية آنذاك ، كما أنهم لا يستطيعون فهم حقيقة الأمور وحقيقة الوضع الذى يعيشونه . وها نحن نجد بول يختتم كتابه « كان القطار دقيقا فى مواعيده » قائلا : وأجد نفسى فى وسط هذا الشارع المقفهر وعلى صدرى يجسم ثقل العالم كله ، حمل ثقيل لدرجة أننى لا أستطيع إخراج كلمات من جوفى أسبح بها ربى . . . . ، ويحكى بول فى هذا الكتاب قصة الجندى الشاب أندرياس الذى يركب قطاراً يحمل جنودا مثله فى طريق عودتهم إلى الجبهة بعد قضاء أجازتهم ، وتستمر رحلة القطار العديد من الأيام حتى يصل أندرياس إلى موقعه على جبهة القتال . إنه جندى غير قادر على فهم رفاقه الذين من حوله ويعيشون معه فهو يشعر بالوحدة وعدم اكتراث الآخرين به ولا بحقيقة مصيرهم المظلم فهم يلعبون ويلهون ويحكون النكات على الرغم من أنهم جميعا يعرفون أن مصيرهم الموت ، وأن جميعهم تنتظرهم نهايه واحدة هى الموت . وفى مدينة بولندية بالقرب من الجبهة يلتقى أندرياس بفتاة بولندية ، وهنا نجده يوفر لنفسه بعض الوقت يتمكن خلاله ، رغم قسوة الحرب ، أن يحنو على تلك الفتاة ويشاطرها أحزانها وهمومها . ونجد بول يختتم - أيضاً - روايته بعنوان « أين كنت ياآدم ؟ بالعبارات : « وأخذ يصيح عالياً حتى أصابته القنبلة فظل يتدحرج حتى عتبة داره إلى أن لفظ أنفاسه وانكسر سارى العلم وسقط القماش الأبيض ليغطى جثمانه . » إن بول فى هذه الرواية يربط بين مواقف متفرقة من فترة الحرب العالمية الثانية وليس الهدف من هذه الرواية هو عرض لاستمرارية حياة فرد ، بل إنها عرض متكامل لمصير جماعى بمعنى أنه عندما تندلع الحرب فى أى مكان فإنها تسلب إحساسات ومشاعر كل الناس فى أى مرحلة من مراحلها ، وعلى الرغم من أن بول لم يبدع لغوياً فى هذه الرواية باكورة إنتاجه إلا أن لغته كانت رائعة ، فهى واقعية ، مقتضبة ، هادئة ومؤثرة ، لأنها تعبر عن عالم اللامغزى ، ولقد وصف بول روايته هذه قائلاً بأنها « إحدى الكتب المحببة إلى نفسى » وإن كانت رواية بول هذه تبرز وتؤكد بشاعة وعدم جدوى الحرب ، إلا أنه عندما يتساءل « أين كنت يا آدم ؟ » فإنه يعنى « أين أنت يا آدم ؟ » عليك إذن يا آدم أن تزرع الأمل وتنشر الأمن والسلام . كان هاينريش بول كقصصى يتمتع برصيد فكرى أخاذ حيث تأثر - إلى حد كبير - بنمط القصة الأمريكية القصيرة ، وخصوصاً بقصص الكاتب الأمريكى إرنست ميللر هيمنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) ، وكان هو ورفيقه فى السلاح فولفجانج بورشرت من محترفى كتابة القصة القصيرة ، الذين يفهمون طبيعتها ومضمونها وهدفها ، حيث الاقتضاب وتحريك المشاعر والإثارة وقوة التعبير ، وكان كل من بول وبورشرت يتبعان وسيلة تعبير بدأ فى استخدامها فرانس كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ، وتأثر بها كثيرون من بعده ، إنه أسلوب الكناية والموارىة وازدواجية المعنى ، فنجد أن معظم ما يقدمه بول للقارىء من خلال قصصه القصيرة يحمل معنيين مزدوجين أحدهما فى الأماميات وهو ما يتناول الأحداث الحقيقية للقصة والمعنى الآخر فى الخلفيات ، له مغزاه العميق الذى يشعر به القارىء ويعيه ، لما يحمله هذا المعنى من أبعاد فلسفية هادفة . ومن العلامات الواضحة التى تتميز بها لغة هاينريش بول هو التكرار بشكل ملفت ، لاعتقاده بأنه وسيلة جيدة لزيادة التأثير على القارىء ، ولزيادة تأكيد المفاهيم التى يريد إبرازها من خلال قصصه القصيرة . ولا شك أن قصص هاينريش بول القصيرة تأخذ بألباب قارئها بشكل سريع للغاية ، فما هى إلا بضع عبارات ويجد القارىء نفسه فى خضم أحداث القصة ، حيث تتضح خلفيات وأبعاد هذه الأحداث ، وكان بول قد أبدع فى عرض تفاصيلها بشكل واقعى ، فهو يقدم وقائع الوضع الراهن آنذاك ، وإلى جانب مأساة الحرب على الجبهة يسجل لنا بول لقطات من معسكرات التجميع ، ومن المستشفيات الميدانية ، وقطارات الجرحى ، ثم يصف فترة ما بعد الحرب حيث : الاحتلال والمجاعة والسوق السوداء والإصلاح النقدى وأعمال ترميم المساكن وما شاكل ذلك من صور حياة ما بعد الحرب . وتحت عنوان « أيها الرحالة ، هل أنت ذاهب إلى سبا . . . . . يجمع بول خمسا وعشرين قصة غرامية منها : رفيق العمل ذو الشعر الطويل ، وداع ، لقاء فى الطريق . إن معظم هذه القصص تعرض بين جنباتها ألواناً من الهجر والمرارة الساخرة والشوق الذى لا أمل فى تحقيقه ، شوق الشباب - آنذاك - الذى لم يتمتع بلحظة واحدة من حياته الحالمة وارتمى فى الظلمة الحالكة لسنوات الحرب وما بعد الحرب .

وفى عمل آخر له بعنوان « بيت بلا رقيب » (١٩٥٤) ، يتناول بول المشاكل المختلفة لأفراد مختلفين فى الأعمار ، وينتمون إلى عائلتين من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين يجمعهما مصير واحد . الزوجان سقطا شهيدين فى ساحة القتال ، واضطرت كل زوجة

وهكذا ، نجد أن هاينريش بول قد تعوَّد دائماً فى كتاباته على عرض صور قاتمة للحالة السيئة التى كانت تسيطر على مجتمعه وشعبه الألمانى بعد الحرب . ففى روايته بعنوان « ولم ينطق بكلمة واحدة » (١٩٥٣) ، يستعرض بول محنة العصر والكفاح من أجل البقاء ولقمة العيش ، وذلك من خلال تناوله لمواقف معيشية مؤثرة لعائلة شابة تعيش فى الحاضر آنذاك ، أى بعد عام ١٩٤٥ ، فى مدينة كبيرة أضيرت كثيراً بسبب الحرب حيث يعيش مواطنوها بين الأنقاض والقاذورات وفى المنازل التى لم تعد صالحة للسكن الآدمى ، هذا إلى جانب كنيسة لم تتطاول عليها يد الحرب اللعينة ، أطلق عليها بول اسم « كنيسة الآلام السبعة » . إن رواية بول هذه تعتبر علامة طريق هامة فى أدب ما بعد الحرب ، حيث تتناول مأساة الشعب الألمانى ومحنته بعد الحرب متمثلة فى هذه العائلة الشابة باعتبارها خلية من خلايا المجتمع الألمانى ، كما تعتبر هذه الرواية أعظم حدث أدبى فى أدب الأنقاض بعد وفاة فولفجانج بورشرت (١٩٢١ - ١٩٤٧) . وان كان بول قد أظهر عبقرية محدودة فى روايته الأولى « أين كنت يا آدم » فلقد وصل بروايته هذه قمة الكمال فى مجال اللغة الأدبية .



هى وأولادها أن تشق طريقها فى الحياة دون زوج ، وهذه ظاهرة طبيعية لفترة ما بعد الحرب . ولا شك أن بول يحاول من خلال هذا العمل بث الاشمئزاز فى نفسية القارىء عندما يجعله يتابع حياة كلها تسيب لأفراد فى بيوت ليس فيها وليس لها رقيب ، حياة نساء شابات جعلت الحرب منهن أرامل ، وحياة أولاد أجبرتهم الظروف القاسية على استبدال أب ليس له وجود بعم يرعاهم دون اكتراث ، حياة الأرامل مأساوية فهن لا يستطعن الحياة وفى الوقت نفسه لا يستطعن الموت ، الأولاد يريدون تقمص شخصية الرجال الناضجين ولا يسعهم تحقيق ذلك .

أما روايته « بلياردو فى التاسعة والنصف » ، (كتبها عام ١٩٥٩ ، وتم إخراجها سينمائياً عام ١٩٦٤) ، فهى تحليل لفترة الخمسين السنة الأخيرة من تاريخ الشعب الألمانى ، حيث يجيىء التحليل واقعياً للغاية ، ولا شك أن بول فى هذه الرواية قد تحرر من تكراره لرسم نفس الصورة القاتمة التى كان يكرر عرضها بشكل أو بآخر فى قصصه ورواياته الأولى . إن هذا التحول الكبير قد نقله إلى الصفوف الأمامية للكتاب والأدباء المعاصرين الألمان . إنها رواية تتناول مراحل حياة أسرة من مدينة كولن لمهندس معمارى يدعى فيميل . قام رب هذه الأسرة ببناء دير سان أنطون ، ثم جاء ابنه من بعده ليهدم هذا الدير عقب نهاية الحرب بفترة وجيزة . ويمر الزمن ويأتى الحفيد ليعمل جاهداً على بناء هذا الدير وترميمه وتجديده . هذا إلى جانب العديد من الأعمال الأدبية الرائعة التى لا يتسع المقام إلى الكتابة عنها ، ونكتفى هنا بذكر عناوين بعضها مثل :-

قصة « خبز السنوات الأولى » (١٩٥٥) .
تمثيلية « دعوة لاحتساء الشاى عند الدكتور بورزيج » (١٩٥٥) .
تمثيلية « عديمو الأثر » (١٩٥٧) .
رواية « آراء مهرج » (١٩٦٣) .
قصة « نهاية رحلة مصلحية » (١٩٦٦) .
رواية « صورة جماعية مع سيدة » (١٩٧١) .

ولا شك أن فترة الإنتاج الأولى للكاتب الألمانى هاينريش بول قد قفزت به على الفور إلى عالم الشهرة ليس على الأرض الألمانية فحسب ، بل تخطت شهرته حدود وطنه ، هذا ولقد ظل بول طيلة حياته نشيطاً فى إنتاجه الأدبى ، وله الكثير من الروايات والقصص غير ما أشرنا إليه ، هذا بالإضافة إلى مسرحيات وتمثيليات إذاعية ومجموعة من المقالات السياسية والأدبية ، كلها هادفه وصادقة تدعو الشعب الألمانى والمجتمع الدولى إلى الأمن والسلام والإنسانية .

وستظل كتابات هاينريش بول خالدة على صفحات الأدب الألمانى وستظل أفكاره باقية فى قلوب مواطنيه فى البلدان المتحدثة باللغة الألمانية ، وستظل أعماله محل دراسة وتحليل وترجمة إلى اللغات الأخرى على يد المنفتحين على الفكر الأوروبى عامة وعلى الفكر الألمانى خاصة ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

أغلق العسكرى الباب ، وجلس مفتش الداخلية على الكرسى ليحقق مرة أخرى فى قضية (أحمد عرابى) بعد سبعين عاماً من محاكمته الأولى التى أدت إلى نفيه مع رفاقه إلى جزيرة سرنديب ، التى سميت جزيرة سيلان ، ثم أطلق عليها اسم سريلانكا .

وفى هذه المرة كان مفتش الداخلية يحقق مع رقيب المطبوعات الذى صرح بنشر كتاب (أحمد عرابى) من تأليف عبد الرحمن الرافعى .

وفى تلك الأيام كان نادى الضباط قد انتخب اللواء محمد نجيب رئيسا له ، وأسقط اللواء حسين سرى عامر مرشح الملك .

لقد عاد عرابى هذه المرة مكتوباً فى صفحات كتاب . لا راكبا فرساً فى ميدان عابدين . . . ولم يكن بيده سيف بل كان فى يده قلم .

ولم يكن مفتش الداخلية يعلم شيئا عن انتخابات نادى الضباط ، ولكن رقيب المطبوعات كان يعرف كل التفصيلات بحكم عمله ، واطلاعه على الأسرار وما يجوز نشره ومالا يجوز .

ولم يكن مفتيش الداخلية يعلم أيضا أن الملك هو الذى أمر بمصادرة الكتاب بعد أن طبعته دار الهلال . ولكن حضرة المفتش صدر له أمر من وزير الداخلية بالتحقيق مع الرقيب الذى صرح بنشر الكتاب .

لماذا ؟ هل الحديث عن أحمد عرابى ممنوع ؟ . . لقد ألفت عنه كتب كثيرة وقال فيه الشعراء قصائد عديدة . . بعضها تلعنه لعنة إبليس . وبعضها تمدحه وكأنه من الملائكة المطهرين .

ـ هل صرحت بنشر كتاب أحمد عرابى من تأليف عبد الرحمن الرافعى ؟

ـ نعم . . أنا صرحت . . وعند دار الهلال نسخة من بروفة الكتاب موقع عليها بإمضائى ومختومة بخاتم رقابة المطبوعات بوزارة الداخلية .

ـ لماذا صرحت بهذا الكتاب ؟

ـ سأكتب أسباب التصريح بنشر الكتاب فى تقرير أرفقه إلى معالى وزير الداخلية .

ـ أنا مكلف بالتحقيق معك ومعى أمر من معالى الوزير .

ـ أنت لا تستطيع التحقيق معى لأنك موظف فى وزارة الداخلية وأنا ايضا موظف بهذه الوزارة . ودرجتى الوظيفية أعلى من درجتك .

وأغلق المحضر ، وعلم عبد الرحمن الرافعى بالأمر . وعرف أن الملك لم يستطع مصادرة كتابه عن أحمد عرابى . بل اكتفى وزير الداخلية بمنع توزيعه ، ودفع تعويض لدار الهلال عن النسخ التى طبعتها من الكتاب . . يعنى شراء النسخ المطبوعة .

عجب عبد الرحمن الرافعى وتعجب . . وسأل عن السر فى عدم سؤاله أو عن عدم صدور أمر بمصادرة الكتاب .

وكان السرُّ هو عبد الرحمن الرافعى نفسه . . فقد كان كتابه (أحمد عرابى) منقولا بالحرف من كتابه القديم المتداول الذى كان عنوانه : (الثورة العرابية) . . . وكان لابد من صدور قرار بمصادرة الكتاب الأول وهو الأصل قبل مصادرة الكتاب الثانى الذى هو إعادة لنشر كتاب متداول فى الأسواق .

أحيانا يكون فى عقد الروتين خير كما يكون فيها شر . ومن عجائب الروتين أنها انقذت كتاب (أحمد عرابى) من المصادرة والإحراق أو الإتلاف .

ثم بقيت ألوف النسخ من الكتاب فى مخازن دار الهلال ، بعد أن نسيها المسئولون فى وزارة الداخلية . . . أو تراخوا فى استلامها لأنهم لم يجدوا مكانا لحفظها فيه . . ولم يعرفوا ماذا يفعلون بها ولم يصدر لهم أمر باتلافها بل بحفظها ؟!

وبعد أيام قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . . ونزل الكتاب إلى الأسواق فكان اروج كتاب فى تلك الأيام . . ذكريات ما أحلى الذكريات . ●

قصة قصيرة

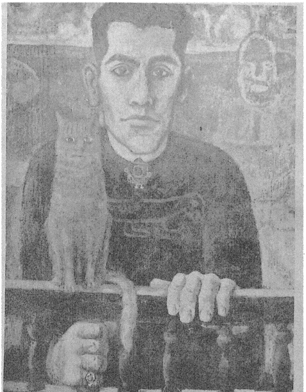
الحذاء في رأس رجل

محمد جابر غريب

لم يكن الأجر الإضافى يكفى للشراء . . قارن بين المهم والأكثر أهمية . بالضعة نضحت مشاعره . . عض نواجزه .

أحس بكل الأشياء من حوله عملاقاً وهو صغير ، شعر كأنه يندك فى بعضه يـهكمش ويتضاءل .

انتابته رغبة فى الهرب من نفسه ، ومن عيون النـاس . العيون سجن رهيب رهيب . تنبه على بزقة عصفور فوق قميصه . أحكم الزرار العلوىَّ



ومضى . سيـارة صرخت بجـانبه . لم يـر إلا فجوتـين فى رأس السائق ، وشفتين تخرج من بينهما قذائف كالحجارة . كانت السماء مختنقة . حبلى بأشياء حاول أن يدرك كنهها .

انعكست ملامحه فوق زجاج الواجهة . شعر مهّوش . عينان غائرتان .

كان الثمن متواريا قليلاً خلف الحذاء الرمادى ، لكنه حينما لمحه . بصق وتابع سيره .

من نافذة الأتوبيس لمح حذاء مذهبـاً فى قدم حسنـاء . كانت السلسلة مذهبة ـ أيضا ـ فى عنق كلب غزير الشعر .

فى المكتب وحينما كان يعتزم دخول حجرة السيد الوكيل . كانت ضربات قلبـه تعلو ، والدم يضـطرب فى عروقـه . يتلكأ فى جميـع الأوراق داخل الملف . يمسح الحذاء فى رجل بنطلونه ، يتردد قليلاً قبل ضغطه على أكرة الباب

صـدمه أن أحـداً من الزمـلاء لم يلتفت إليه . لا صفـير ، لا أنبهار ، لا تعليق . كانت أسه مدسوسة فى الأوراق ..

هذه المرة أصـابعه لم تكن تقبض عـلى شىء داخل الجيب ، لكنـه كان منشرح الصدر فالعصافير تزقزق ، والشمس ساطعة تشيع الـدفء . كان الحذاء الجديد مستقراً فى قدميه ، وقد امتلأت نفسه بالزهو .

رتب الأوراق داخل الملف . لم يتردد فى النقر على الباب . سمع صوت الوكيل يدعوه من الداخل . دخل فى هدوء وثقة .

كانت ابتسامة السيد « الوكيل مشرقة » .

لم يتوقف طويلاً . اندهش . اتسعت مساحة الـدهشة . فكـر فى فرك عينيه .

كان لا يصدق ما يراه . خيل إليه أنه يحلم ، وقعت عيناه أول ما وقعت على حذاء السيد الوكيل .

لم يكن فخماً ، ولا باهظ الثمن ، لكنه كان من القماش الذى يتخفف به الناس عادة من عناء الحرارة .

كان بسيطاً ، وأنيقاً فى الوقت نفسه ●

رسالة يوجوسلافيا

حول مهرجان استروجا الدولى للشعر

أحمد سويلم

يقولون فى التراث العربى الصوفى : من ذاق عرف .. ومن لم يذق لم يعرف .. لكننى أستطيع أن أقول الآن بعد عودتى من مهرجان الشعر الدولى باستروجا ـ يوغوسلافيا ـ من ذهب ورأى وسمع وأحس ـ عرف ـ .. ولم يسر ويسمع ويحس ـ لم يعرف ـ ..

لقد ظللت أسمع الكثير كأحلام ألف ليلة عن هذا المهرجان .. حتى اخترت هذا العام لتمثيل شعراء مصر فى هذا المهرجان ـ وقد شغلنى سؤال هام كان لابد أن أجد الإجابة عنه أولاً ثم أدخل منه إلى جميع الأبواب المفتوحة فى جمهورية مقدونيا .. ذلك السؤال هو : لماذا استروجا ، ولماذا مهرجان الشعر .. ؟

وكانت القصة التى تدل على الوفاء والحب .. والتى أمسك بخيوطها أخوان بطلان هما الشاعر المقدونى قسطنطين ميلا دينوف (١٨٣٠ ـ ١٩٦٢) وأخوه الأكبر ديمترى ..

وقد درس قسطنطين فى كلية الآداب فى أثينا . وتعلم فى مدرسة دير زوجراف ، اللغة السلافية القديمة وآدابها . ثم عمل مدرساً حتى عام ١٨٥٦م ويلتقى مع أخيه ديمترى فى نشاط مكثف ضد استخدام اللغة اليونانية فى المناطق المقدونية .. فيعلنا هذه النهضة الثائرة ويجمعا معاً القصائد والعادات الشعبية بهدف إثبات تميز روح الشعب المقدونى .

ثم يذهب قسطنطين إلى روسيا عام ١٨٥٧ ، حيث درس علم اللغة السلافية . وفى منتصف عام ١٨٦٠ ، اتجه إلى فيينا ليتصل بالأسقف ستروسماير ، الذى عاونه مادياً وأدبياً فى نشر ديوان للقصائد والعادات المقدونية فى عام ١٨٦١ ، مضيفاً إليها عدداً من القصائد البلغارية .

وتقبض السلطات على أخيه ديمترى لنشاطه فى مقاومة اللغة اليونانية .. فيتوجه قسطنطين إلى القسطنطينية للتدخل فى الأمر .. لكنه يقبض عليه هو الآخر . وتنتهى حياتهما ـ قتلاً ـ فى السجن .

وفى أثناء وجود قسطنطين فى غربته المظلمة أصيب بمرض السل .. وأضناه الشعور بالغربة عن مسقط رأسه فى الجنوب .. فكتب قصيدته الشهيرة (الحزن من أجل الجنوب) وأهداها وهو فى سجنه إلى استروجا .. وتقول كلمات هذه القصيدة :

ليتنى أملك جناحى نسر
لكى أطير إلى بلادى
لكى أصل إلى شواطئها العريقة
لكى أرى استانبول .. وكوكوشا
لكى أنظر بعينى
ما إذا كان الظلام يغمر الشمس عند بزوغ الفجر
وماذا إذا كانت الشمس لا تزال تذكرنى وتلقانى

ـــ

كل شىء من حولى ظلام
الليل يغطى الأرض
لا شىء حولى إلا الصقيع والرماد
والضباب والرياح العاصفة

لا ..
لا يمكننى البقاء هنا
لا أستطيع أن أنظر هذه الغابات الموحشة
اعطونى جناحين أثبتهما بنفسى فوق ذراعى
لكى أطير إلى بلادى .. إلى شواطىء
لكى أعود إلى أو هريد
لكى أعود إلى وطنى ـ استروجا ـ

ـــ

إن الشمس هناك تدفىء روحى
وحينما تميل إلى المغيب
تتوهج فوق أشجار الجبال الشامخة
وتمنح عطاياها بسخاء فتسرى القوة فى الطبيعة
أريد أن أكحل عينى بالبحيرة البيضاء الممتدة
ولا أرى الظلام العاصف .
أريد أن أطأ الممرات فوق الجبال
حيث يتجسد الجمال فى كل مكان
وأقطرة فى قلبى الملهوف ..
آه .. ما أشقانى
أطفئوا الشمس الآن
ودعونى أموت . !

تلك هى القصيدة التى فجرت فكرة الوفاء لذكرى هذا الشاعر المناضل والاحتفال به فى استروجا ، فحينما قتل الأخوان مالا دنيوف عام ١٩٦٢ ، أقامت استروجا حفل تأبين لهذين البطلين .. قرئت فيه قصيدة قسطنطين هذه .. ثم اتفق على إقامة مهرجاناً سنوياً يشترك فيه شعراء يوغوسلافيا لتخليد هذه الذكرى .. وأقيم على شاطىء نهر دريم الذى يشق قلب استروجا .. مبنى ضخم أطلق عليه (بيت الشعر) يلقى فيه الشعراء اشعارهم .. ويضم قاعة مسرح .. وقاعة معرض الكتب الشعراء المشتركين .. ومكتبة ـ وحينما كثرت جماهير الشعر .. وكثر معها الشعراء المشتركون سنة بعد أخرى .. ضاق بيت الشعر فاتخذ من أحد جسور النهر منصة يقرأ عليها الشعراء أشعارهم بلغتهم القديمة ثم تترجم إلى اللغة اليوغوسلافية فى الوقت نفسه .. أما متذوقو الشعر فقد وقفوا بالألوف فى مواجهة المنصّة ـ الجسر ـ على شاطىء النهر لمدة لا تقل عن ثلاث ساعات دون ملل أو كلل يستمعون إلى المذاقات المختلفة للشعراء من دول العالم الأربعين ..

وفى كل عام يمنح المهرجان وساماً ذهبياً لأحد الشعراء الكبار ، والذى يحتفل به فى كاتدرائية سوفيا بمدينة أوهريد الجميلة ، حيث يقرأ الشاعر أشعاره أمام الجماهير التى تتدفق خصيصاً لهذا الاحتفال ، كما يمنح كذلك جائزة الأخوين مالا دينوف ..

وفى كل عام يحدد موضوع للمناقشة إلى جانب قراءة الأشعار فوق الجسر .. يشترك فيه الشعراء والنقاد اختياريا .. كما يحتفى بشعر إحدى الدول المشتركة ..

وفى العام الماضى .. احتفل المهرجان بالشعر المصرى .. وأقيمت أمسية خاصة بهذه المناسبة .. كما صدر ديوانان من الشعر : أحدهما للشعراء المصريين المعاصرين باللغة اليوغوسلافية ـ وقد قام بترجمة هذا الديوان د. جمال الدين سيد محمد ـ حيث ترجم لاثنين وعشرين شاعراً معاصراً وقام بتقديمهم د. عز الدين اسماعيل ، الذى حرص على إبراز تطور الشعر المصرى منذ البارودى وشوقى حتى اليوم . ويعتبر هذا العمل الأول من نوعه باللغة اليوغوسلافية اجتهد المشرفون عليه مع السيد المترجم فى إخراجه بالصورة اللائقة .. كما صدر فى الوقت نفسه ديوان باللغة العربية بعنوان (مختارات من الشعر المقدونى المعاصر) لخمسة وعشرين شاعراً مقدونيا .. لنفس المترجم ..

وقد مثل شعراء مصر بهذه المناسبة : د. عز الدين اسماعيل – والشعراء فاروق شوشه ومحمد أبو سنة وسعد درويش وملك عبد العزيز – والدكتور جمال الدين سيد ، الذى قام بجهد الترجمة .. ولست أدرى ما هذا الصمت الذى التزمه أصدقاؤنا الذين حضروا هذا المهرجان بعد عودتهم ، فلم نجد احتفاء لائقاً بهذه المناسبة – مع قدرتهم جميعا على التنويه عنه – بالرغم من احتفاء النقاد والكتاب والقائمين على أجهزة الإعلام الذين حضروا هذا المهرجان فى العام الماضى – حتى إن الكتاب المترجم إلى اليوغوسلافية نفد عن آخره فى شهور قليلة ويفكرون فى طبعه مرة أخرى .

ولا شك أن الجهد الذى بذل فى الكتابين (العربى واليوغوسلافى) كان يستحق مزيداً من الاهتمام والتقدير والإعلام باعتباره حدثاً ثقافياً غير مسبوق .. وقد نوه بذلك كثير من المهتمين بالثقافة فى يوغوسلافيا وتحدثوا إلى .. ودعونى إلى إلقاء بحث تصيرعن الشعر المصرى المعاصر واتجاهاته المعاصرة فى إطار الموضوع المخصص لهذا العام وهو (الشعر بين الريف والحضر) – ودارت مناقشة ممتعة حول ما نكتبه من شعر ومهرجان استروجا لهذا العام هو المهرجان الرابع والعشرون .. وقد اشتركت فيه أربعون دولة بالإضافة إلى جمهوريات يوغوسلافيا الست : البوسنة والهرسك – الجبل الأسود – كرواتيا – مقدونيا – سلوفينيا – صربيا .. وبلغ حضور المهرجان أكثر من ٣٠٠ بين شاعر وناقد وصحفى ومراقب .. كما كانت وسائل الإعلام فى متابعة حظية لكل أحداث المهرجان .. وكان نصيب العرب فى المهرجان أربعة مقاعد لأربعة شعراءوهم : يعقوب السبيعى من الكويت – وعبد الرحيم الحصنى من سوريا – والبشير الهاشمى من تونس .. وكاتب هذه السطور من مصر .. وتخلفت عن الحضور دول عربية أخرى مثل فلسطين والعراق والأردن والمغرب وغيرها ..

ولم يقف المهرجان على هذه الأمسية الحافلة فى استروجا .. بل طاف الشعراء فى أكثر من مدينة يوغوسلافية يقرءون أشعارهم ويُستقبلون فى حفاوة بالغة .. وكان حظى من هذه البلاد مدن : أوهريد – اشتب – سكوبيا (عاصمة مقدونيا) – تيتفو (حيث حضرت مؤتمراً للترجمة أوصى بضرورة اضطراد الترجمة توثيقاً لعلاقات الدول الثقافية) – وأخيراً سرايفو الساحرة – وكان الشاعر الذى فاز هذا العام بالوسام الذهبى وبجائزة الأخوين مالا دينوف هو الشاعر اليونانى (يانيس ديتسوس) الذى تميز بأشعار ذات مذاق خاص وحساسية فى الأداء تقترب من الغناء ..

ومثلما كان الاحتفال فى العام الماضى بالشعر المصرى .. كان الاحتفال هذا العام بالشعر الصينى – حيث مثّل شعراء الصين خمس شعراء هم : دنج يومى – تشانج زمن – زوديفان – ليوشاتونج – جين توا ..

وقد قدم الشعراء الصينيون أشعارهم بلغتهم القومية .. وحاولوا بأدائهم الممتع أن يصلوا إلى المتلقى



بالإحساس الدقيق .. وواضح من أشعارهم أنها تدور حول المضامين الثورية التى نشأوا عليها وتغذوا بها .. مع مزجها بالعاطفة الوطنية والخاصة .. والتى تجلت فى قدرتهم على التوصيل بتلوين الصوت والايماءات ..

وقد تولى تنظيم المهرجان أحد الشعراء المعروفين فى مقدونيا هو (يوفان ستريذوفسكى) الذى يكتب – إلى جانب الشعر – مجموعة كبيرة من كتب الأطفال .. وقد حصل على جائزة ليالى استروجا عن روايته (جماعة جذع براتسكو) ومن أشعاره يقول :

السماء تمسكنى إلى جحرها الضخم
وعلى القمة أرى الجبهة الخامدة لنجمتى
التى تتراجع ..
أيتها القلعة .. إننى أصهر نفسى بالحجر
أنطلق .. ولا يوجد شىء أسيطر عليه
الطائر الذى يتبعنى
أخذ جحراً من الأرض
قوتى تتلاشى مع الشمس التى تغيب
والظل لا ينفصل عن الأرض حتى الموت

والملاحظ على أكثر شعراء مقدونيا أنهم يتوحدون مع الطبيعة وتغيراتها الدائمة بين الصحو والضبابية .. وبين الاشراق والإظلام .. وقد انعكس هذا كله على تكوينهم النفسى والوجدانى .

كما كان الشاعر المقدونى (ترايا بتروفسكى) – الملحق الثقافى السابق فى مصر – أحد القائمين على تنظيم المهرجان .. وهو شاعر يكتب الشعر والنثر وأدب النشىء .. كما أنه مغرم بالكتابة فى تاريخ الفراعنة .. وله ديوان عن مصر القديمة .. ويركز فى شعره على ارتباط الإنسان بالأرض والتاريخ معا .. ومن أشعاره :

النفس لاتباع :
– قالها أحد المقدونيين
– قالها لى فى أحد الأماكن باستراليا
وهو يبكى مثل الطير
قلت له : لا تقتل الروح
– وأنا أعض لسانى –
ولا تقيد من قرونها كالماشية
إنها غير مرئية
وتثور كالبركان الهائل
وثقيلة كالجبل الأشم

وكانت اللغة العربية بحمد الله تمتلك القدرة على توصيل الإحساس والموسيقى إلى المستمعين .. كما كان من أشهر الأصوات كذلك : الشاعر الهولندى – السورينامى – إدجار كايرو – الذى قدم شعره على إيقاع الطبول – والشاعر الهندى كيكى دار يوفاة .. الذى تميز بالموسيقى الحلقية – والشاعر الكورى باك سيكوك – الذى اقترب من الشعر الصينى – والشاعر التركى المعاصر ياما أكنجين – الذى أعاد إلينا ذكرى ناظم حكمت .. والشاعر – وينا كاينميو – من زامبيا .. الذى قدم شعره راقصا ..

ولم يفقد المهرجان صوت المرأة الشاعرة – فقد استمعنا إلى الشاعرة الأمريكية مرهفة الحس كاتيا بوليت – والشاعرة السويسرية ليسيت جاتود – والشاعرة الاسترالية : أنا نيت – والشاعرة المقدونية ماريا فلانسكا والشاعرة المسلمة عائشة زاهيروفتش .. وبعد ..

فقد كان المهرجان الرابع والعشرون فى استروجا فرصة سانحة للتعرف على شعراء العالم .. والغوص إلى كثير من التجارب التى يعيشها هؤلاء الشعراء .. بل كانت فرصة .. أيضا – للتعرف على موقع الشعر المصرى واللغة العربية من الشعر العالمى ولغات العالم .. وهى حقيقة يعترف بها الجميع .. حيث يفتقد الشعر المصرى وسائل التوصيل المختلفة السريعة المنظمة لكى يصل إلى العالمية ..

وهذه مسئولية أساتذة الأدب الأجنبى فى جامعاتنا .. قبل أن تكون مسئولية الشعراء ●

إشكالية المصطلح في النقد الأدبي الغربي المعاصر

د . سمير حجازي

— ١ —

في بداية ستينيات هذا القرن ظهر اتجاه جديد في النقد الأدبي يتمثل في محاولة ضم النقد الأدبي إلى ميدان العلوم الإنسانية . وقد اعتمد هذا الاتجاه بصفة جوهرية على المفاهيم والحقائق السيكولوجية والسوسيولوجية والأنثربولوجية واللغوية . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح إثر انتصار النزعة الوضعية في النقد لاسيما بعد شيوع المنهج البنائي في ميدان العلوم الإنسانية من جهة وفي ميدان النقد الأدبي من جهة أخرى . وصاحب هذا الاتجاه ظهور مفاهيم ومصطلحات نقدية جديدة (مثل مفهوم البنية الدالة ، والبنية العامة ، البطل المشكل ، رؤية العالم ، الوعي الفعلي ، البناء الرمزي . . الخ .)

هذه المفاهيم أو تلك المصطلحات انطلقت أساساً من موقف نظري ارتبط بعلم اللسانيات والأنثربولوجيا ، من جهة وبالفلسفة البنائية من جهة أخرى . ثم انتقلت إلى النقد الأدبي العربي في سبعينيات هذا القرن ، نقلا عن التراث النقدي الأوربي الغربي ، وشاعت في الكتابات والدراسات النقدية العربية في شيء من التسرع وبدون قدر كاف من التمحيص ، الذي ترتب عليه شيوع نمط من الغموض في تلك الكتابات أو في تلك الدراسات ، خاصة بعد زيادة حركة الترجمة من التراث النقدي الأوروبي في عشر السنوات الأخيرة في مصر والعالم العربي .

— ٢ —

سنحاول هنا أن نحدد الملامح العامة لهذه المشكلة ، أعني مشكلة الغموض في لغة الناقد أو في مصطلحاته ، وما تثيره هذه المشكلة من قضايا .

وبديهي أننا لن نضع الحلول الواضحة المفصلة لهذه المشكلة ، فإنها جديرة ببحوث أضخم بكثير من بحثنا هذا ، لما فيها من جوانب لغوية وعلمية وفلسفية ونقدية . غير أننا سنحاول أن نضع الفروض التي يمكن على أساسها البحث عن هذه الحلول . ومن المحقق أننا إذا استطعنا أن نحدد دلالة بعض تلك المصطلحات في مجالها ولو بطريقة تقريبية فإنه من الممكن أن تكتمل لدينا صورة محددة لها ، من حيث إنها مصطلحات لها دلالة نظرية وعملية في مضمار النقد الأدبي . ومما يسهل علينا الأمر ، أن نلم الماما عابرا بمجالات العلوم الإنسانية . ولكن هذا القول سيجعل البعض يقرر — بمجرد قراءته لموضوع البحث — أن هذا البحث سيتجه إلى أحد مجالات هذه العلوم ، ولكن الموضوع وحده لم يعد يكفي لتحديد طبيعة البحث ، لأن هناك موضوعا يمكن أن يدخل في مجالات عديدة في وقت واحد.مثال ذلك موضوع الإبداع الفني الذي يمكن أن يوضع في مجال البحوث الاستطيقية (علم الجمال) وفي مجال الدراسة الفلسفية وفي مجال الدراسات النفسية ، فالموضوع وحده إذن لايكفي لتحديد طبيعة البحث ، وإنما لغته الخاصة هي الكفيلة بأداء هذه المهمة . فالناقد اللغوي والناقد النفسي والناقد الاجتماعي ، كل هؤلاء مجال اهتمامهم هو الأثر الأدبي . ولذلك قلنا أن الموضوع وحده لايكفي لتحديد الميدان وإنما لغته . ونحن نقصد بهذه الكلمة الإطار العلمي والمناهج التي يستعملها الناقد أو الباحث ؛ فالبحث العلمي كما نعلم هو منهج أولا وقبل كل شيء ، والموضوع لا يصبح ذا خصائص علمية إلا إذا طبق عليه المنهج العلمي ، فالإطار العلمي يعطي الموضوع أهمية خاصة ، لأن ذلك الإطار هو الذي يدفع به من مجاله العام إلى مجال آخر خاص يكسبه صفات محددة تجعله ينضم إلى مجال محدد . فالموضوع وحده يشبه رجلا مجهول الشخصية غير محدد المعالم . وما دام الأمر كذلك فلنتقدم لتحديد هذا الإطار أو تلك اللغة التي تحدد هذا الموضوع ، ولنفهم منذ البداية أن كافة الموضوعات لا يمكن إخضاعها لإطار علمي واحد وأن لكل موضوع إطاره الخاص .

والذي يهمنا في هذا المقام ليس طبيعة الموضوع الذي يريد الناقد أو الدارس إخضاعه للبحث وإنما كيف نحدد طبيعة الموضوع وطبيعة منهجه ، انطلاقا من لغة الباحث أو الناقد ، أو من جملة المفاهيم الشائعة في النظرية التي يعتمد عليها في بناء هذه المفاهيم .

والمفاهيم النقدية المعاصرة عديدة ومتنوعة ، وإن كانت كلها تتضمن عدة سمات مشتركة يمكن أن نلخصها في ضرورة النظر إلى الظاهرة الأدبية على أنها نظام أو نسق داخلي متماسك ، وذلك من أجل إدراكها أو التوصل إلى معرفتها ، ومحاولة رد نمط من الظواهر الأدبية إلى نمط آخر باعتبار أن دلالة الظاهرة الأدبية لا تتجلى في معناها المباشر . وهذا الفهم يعبر بلا شك عن نظرة علمية ، وسعي دائب للوصول إلى عمق الظاهرة الأدبية ، أو — بعبارة أخرى — يعبر عن جهد يبذل للوصول إلى اكتشاف بنية الظاهرة الأدبية أو غيرها من الظواهر الإنسانية ، واعتبارها نظاما يضم مجموعة من العناصر المتحدة بواسطة رابطة تضامن وثيق . ذلك المفهوم الذي يتبناه النقد المعاصر يهدف أولاً وقبل كل شيء إلى بيان الظاهرة الأدبية على أنها نظام مترابط الأجزاء ، وهذا يعني أنهم يريدون وضع أسس عقلية لتحليل الظاهرة الأدبية ، ومن مظاهر هذه الأسس محاولة استعمال مصطلحات علمية تعتمد على مفاهيم معينة لتحدد المراد إخضاعه للدراسة أو التحليل . ولهذا فإننا نلاحظ في مجال النقد السوسيولوجي شيوع مثل هذه المصطلحات :

رؤية العالم ViSion du monde ، والمعنى الموضوعي Signification objective ، والبطل المشكل Hero prob-lematique ، والدلالة الاجتماعية Signification Sociale ، والبعد الايديولوجي Dimension ideologi-que ، والبناء الاجتماعي Structure Sociale ، . . . . الخ

بينما نلاحظ في مجال النقد النفسي شيوع مثل هذه المصطلحات :

البنية اللاشعورية Structure inconsciente ، اللاشعور Inconscience ، رمزية الأحلام Symbole de

reve ، كلام Discours ، أما فى النقد الرمزى فنجد مثل هذه المصطلحات : نظام ordre أو كلمة « نسق » systeme أو كلمة « بنية » structure ، أو كلمة علامة signe الخ .

هذه المصطلحات ، رغم اختلافها ، يبدو أنها متفقة كلها ـ سواء فى النقد السوسيولوجى أو النفسى أو الرمزى ـ على استعمال لغة علمية موحدة . ومما ساعد على ذلك وجود لفظة «البنية» التى تعد عاملا مشتركا بين مفاهيم هذه الاتجاهات النقدية . ونحن إذا دققنا النظر فى هذه المصطلحات وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الوحدة بطرق مختلفة ، فهى تبدو متفقة على حقيقة واحدة ، فهناك على الدوام كلمة بنية ، وإن كان هناك اختلاف فى دلالتها لدى كل اتجاه ، لكن وظيفتها الرمزية واحدة ، غير أننا لا نريد الوقوف عند بعض المصطلحات ، وإلا انتهينا إلى القيام بعملية تصنيف لها ، كالقول مثلا بأن مصطلح «البنية ذات الدلالة» عند الاتجاه السوسيولوجى يعنى البحث فى المعنى الموضوعى ، وأن البنية اللا شعورية تعنى التعبير عن آليات اللا شعور عن طريق اللغة ، وأن «البنية الرمزية» تعنى الدلالة الحقيقية للأثر . وحين نبحث عن مدى التشابه بين تلك المصطلحات ننتهى إلى التصنيف . ولكن هذا التشابه ليس تشابها مطلقا ، لأنه يتضمن فى بعض أجزائه نمطا من التضارب الذى يوجد بين المصطلحات ؛ فهناك مثلا «الدلالة الاجتماعية» أو «الوعى الفعلى» المضمر فى بناء الأثر الذى ينجزه الناقد أو الباحث السوسيولوجى فى مضمون أو بناء الأثر ، فى حين أن مصطلح «نموذج شكلى» هو مصطلح «بنائى رمزى» للتعبير عن عدم وجود دلالة عامة فى العناصر الرمزية (داخل بنية الأثر) . وما يعنينا فى هذا المقام ، الإشارة إلى ذلك التضارب بين هذه المصطلحات لا الوقوف عندها ، لأننا نقف أولاً وأخيرا عند الكل الفعال لهذه المصطلحات . وهذا الأمر يبدو واضحاً فى اهتمامنا بعدة اتجاهات نقدية فى وقت واحد .

على الرغم من وجود ذلك التضارب أو الاختلاف بين المصطلحات إلا أنها تبدو متفقة فى جوهرها على الأساس الموضوعى ، فالنقد السوسيولوجى يستعمل مصطلح «بنية الأثر» ، وكذلك يستعمله النقد النفسى والنقد الرمزى . وبنية الأثر عند الناقد أو الباحث ترتبط دائما بمعنى معين ، ويستعملها لضرورة ، ولفلسفة معينة مصدرها النزعة البنيوية . فالباحث أو الناقد حينما يستعين بمصطلح معين يعرف معناه مسبقا ؛ ويعمل فى بنائه الذهنى نموذجا لاستعماله ، وهذه النماذج تختلف من ناقد لآخر ، وتتغير بتغير مجال النقد وبتطور ثقافة العصر .

والناقد (أو الباحث) قد يضطر فى أحوال معينة إلى استعمال مصطلحات نقدية معينة ، على أساس أن تلك المصطلحات تمثل علاقة مثالية بين بنائه الذهنى وبين موضوع بحثه . ونحن نفترض أن تلك العلاقة المثالية تنشأ نتيجة تفاعل بين هذه الجوانب الثلاثة (مصطلح ـ ناقد ـ موضوع) بصفة عامة ، ونتيجة اكتشاف الناقد قدرة هذا المصطلح على التعبير المحكم بصفة خاصة .

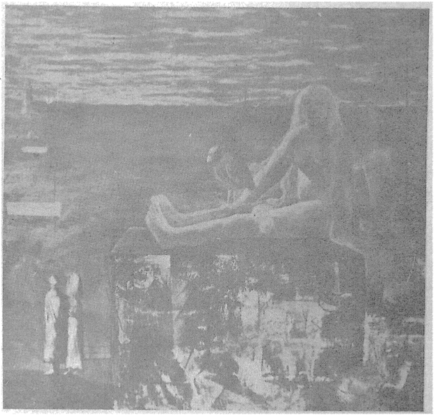
تلك العلاقة المثالية بين هذه الجوانب الثلاثة لا تتحقق إلا إذا استوعب الناقد كافة جوانب النظرية التى أنجبت هذا المصطلح ، وحدد طبيعة موضوعه ، وعلى هذا الأساس يمكنه أن يتحرك فى حدوده ، فيشكل اللغة ويحول اتجاهها ويصبح لها وظيفة جديدة فى بحثه .

وتتميز هذه المصطلحات البنيوية بالتزامها الدقيق بمبادىء المنطق ، والعمل على ما بينها من علاقات متبادلة بين ذهن الناقد (أو الباحث) من جهة وموضوعه من جهة أخرى . وهذا يعنى أن هذه المصطلحات تتجه كلها نحو إبراز ما للغة من صدارة فى الأثر . ثم تتجه أيضا إلى الاهتداء إلى وحدات تركيبية مستندة إلى المنهج البنيوى من جهة ، ونظرية ابستمولوجية من جهة أخرى . بهدف إضفاء طابع عملى محض على الدراسة الأدبية ، إنطلاقا من السعى وراء إيجاد نظرية نقدية علمية . ولعل هذا هو السبب فى أن هذه المصطلحات قد دعمت بعدد معين من المسلمات ، نذكر من بينها مسلمة الأثر (يماثل نموذجا) ومسلمة الأثر (مؤسسة خطابية أى أن هناك مجموعة عناصر متكاملة مضمرة داخله . هذه المسلمات وتلك المصطلحات كلها تسعى نحو فهم الأثر أو تفسيره فى ظل المنهج التجريبى . وإذا تساءلنا من أين جاءت نظرية النقد بهذه المصطلحات ؟ كان لزاما علينا أن نتبين مصدرها الحقيقى . وعلاقة هذا المصدر بروح العصر ، فأما عن المصدر الحقيقى فهو النزعة البنيوية التى ظهرت فى الثلاثينيات ونضجت فى الستينيات كحركة علمية تحاول التوصل إلى الكشف عن عالم الأثر وإدراك ما فيه من قوانين تحكم عناصر ومعانيه المتعددة ، أما عن علاقة هذا المصدر بروح العصر فيفسرها الرأى الشائع عن الحركة البنيوية فى السنوات الأخيرة ، باعتبارها حركة معبرة عن نزوع الفكر النقدى نحو ميدان الابستمولوجيا ، فالحركة البنيوية قد خلصت النظرية النقدية من الاتجاهات الميتافيزيقية ، ومن مغالاة النظرة الجمالية ، بحيث ضعف صوتها فى السنوات الأخيرة . وهكذا تدفع البنيوية النقدية الأثر نحو مفهوم يخضع أساسا لقواعد الفكر المنطقية . والظاهر أن ظروف البنيوية فى أوربا هى التى كانت عاملا أساسيا فى ذلك ، فزيادة وعى الإنسان بقدرته على فهم طبيعة عصره وطبيعة ثقافته كانت عاملا أساسيا فى انتشار هذه المفاهيم النقدية .

ولننظر الآن فى طبيعة هذه المفاهيم النقدية وما يمكن أن تطرحه من إشكاليات نظرية وعملية ، أو بعبارة أخرى إلى أى حد تتفق هذه المفاهيم النظرية النقدية مع العلم ومعاييره . . ؟ إننا نعتقد أن هناك أسبابا متعددة تحول دون تحقيق «نظرية نقدية علمية» منها أن النظرية النقدية لا تختلف عن سائر النظريات التحليلية من حيث قضاياها من جهة ، وأنظارها المفروضة من جهة أخرى وطبيعة مفاهيمها من جهة ثالثة .

فالمسلمة الأدبية القائلة بأن الأثر الأدبى كل متكامل يتضمن مجموعة متكاملة ، هذه المسلمة تبدو غير واضحة من جهة ، هذا إلى جانب أن هناك شكوكا فى صحتها من جهة أخرى ، نظرا لأننا لا نرى إلى أى حد





تتأثر أجزاء الأثر بهذا الكل المتكامل وإلى أى حد تتفاعل فيما بينها .

هذه مسائل وقضايا مطروحة يجب أن يعالجها الناقد (أو الباحث) المدقق فى استعمال مصطلحات أو مفاهيم النظرية النقدية . فمثل هذه المسلمات لا سند لها من العلم كما أنها (غير ذات موضوع) وتبدو من قبيل اللغو .

ولكنّ الأمر يختلف إذا قلنا بأن الناقد (أو الباحث) يبدأ بدراسة الكل فى الأثر ، وينظر فى أجزائه على أنها «أعضاء» فى هذا الكل ، فإن هذا القول يتفق إلى حد بعيد مع اتجاهات النقد الجديد كما تؤيده النظرة العلمية النقدية .

والإشكال الثانى أن هذه المعطيات أو تلك المفاهيم تصبغ النظرية النقدية بصبغة علمية ، وتجعلها تسوق نتائجها بصورة قاطعة ، واعتبارها نتائج يقينية ، بينما طبيعة النظرية النقدية ذاتها لا تسمح لنا بإنجاز النظرة الكلية المجردة التى ينجزها العلم الوضعى .

والإشكال الثالث إزاء المفاهيم والمصطلحات النقدية يتمثل فى الدلالات اللغوية لهذه المصطلحات ، فهناك فارق كبير بين قولنا (إن اللغة جوهر الأثر) وبين قولنا : « إن للأثر لغة ذات بنية خاصة » ولعل السبب فى هذا التمايز اللغوى هو إطلاق عبارة « لغة الأثر » واستبدالها بعبارة « اللغة جوهر الأثر » .

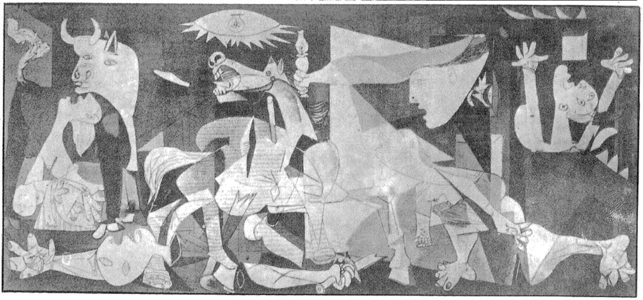
فالجوهر لا يعنى « البنية » ، الأمر الذى معه تتدخل اللغة إلى حد كبير فى تحديد صياغة المصطلحات النقدية . ومن هنا تختلف المفاهيم وتتصارع وجهات النظر حول التعريفات . فالمشكلة اللغوية هى مشكلة تضعف من تحقيق الموضوعية فى النقد الأدبى : فالنظرية النقدية تبدو فى مسيس الحاجة إلى إجلاء لغتها وتحديد مفاهيمها ، فهى ما زالت ــ رغم الجهود المبذولة الآن ــ تفتقر إلى لغة علمية ، حتى يستقيم النقد الأدبى علماً كسائر العلوم الإنسانية . وفى هذا الصدد يمكن القول بأن المصطلحات الجديدة يكتنفها الغموض والاضطراب ، فليس هناك اتفاق بين نقاد الأدب حول تلك المصطلحات ، فقد اختلفوا مثلا فى مفهوم « المعنى الموضوعى للأثر » وردوه إلى « مجموعة العلاقات المنطقية » أو « مجموعة الدلالات المضمرة فى بنية الأثر » وكثيراً ما نشبت الخلافات النقدية حول مفهوم « البنيات ذات الدلالة » ، أو مفهوم « البطل المشكل » ، أو حول الفروق بين « النظام » و « النسق » أو التمييز بين « العلامة » و « الرمز » .

هذا مظهر من مظاهر تعثر النقد الأدبى فى سيره نحو استخدام مصطلحات صارمة ودقيقة ، لهذا فإننا نرى أنه من الضرورى أن يتجه النقد نحو معالجة مصطلحاته بأسلوب منهجى منظم ، لتحديد لغته وجعلها لغة علمية . فنحن نخالف الرأى الشائع الذى يزعم أن معانى المصطلحات النقدية لا يشوبها الغموض وليست فى حاجة إلى تحديد ، إننا نخالف هذا الرأى ونذكر أصحابه بأن لغة النقد الأدبى ما زالت لغة كيفية ، كثيرا ما تتأثر بالنزعات الذاتية ، فى حين أن لغة العلم لغة كمية ، فالمشكلة الأساسية التى يواجهها النقد الأدبى المعاصر هى ، أولا وقبل كل شىء ، مشكلة تتعلق باللغة والمصطلحات من جهة ، وتتعلق بقضايا خارج النقد من جهة أخرى .

من الضرورى إذن أن يحرر النقد مصطلحاته أولا من الغموض ، كى تكون أهلا للدخول فى نطاق العلوم الإنسانية ، وإن كان هذا الأمر عسير المنال ، نظرا لأن ذلك لايتأتى إلا بعد تخليص لغة النقد الأدبى ، بوجه عام ، من طبيعتها الكيفية ، وبعد تحريرها من الروح المذهبية التى تظهر فى مختلف اتجاهات النقد ، ولكن كيف نحدد لغة النقد الأدبى ؟ وما هى خصائص المصطلحات النقدية ؟ نحن نرى أنه من الضرورى أن يتوافر فى المصطلحات النقدية عدد من الشروط أهمها أن تكون هى المصطلحات الموصلة مباشرة إلى المعنى الواضح الدقيق . وأن تؤدى بنا إلى فكرة واحدة محددة .

أما الإشكال الثالث فيتعلق بمسألة النظرية النقدية والقانون الأدبى . فنحن نعرف أن العلم الوضعى يتضمن عددا من القضايا المحققة ، ومجموعة من الحقائق العامة التى تستند إلى التجريب والمشاهدة ، لمحاولة إنجاز القانون الذى يرتكز أساسا على المشاهدة العلمية . والقانون الذى نقصده هنا هو القانون العلمى الذى يمكن التوصل إليه باكتشاف الأنماط أو ــ الإطرادات ــ فى سائر الظواهر .

أما عن القانون الأدبى فمن الصعب تحقيقه ، ذلك لأن هناك إشكالا منهجيا ولغويا يرتبط بمسألة تعميم الظواهر الأدبية ، فنحن لا نستطيع أن نحدد بدقة درجة الانفعال فى رواية أو قصة ، أو درجة التطور الفنى فى بناء قصيدة أو مسرحية . وهذا يرجع إلى أن طبيعة الظاهرة الأدبية تختلف عن طبيعة الظواهر التى يطرحها العلم الوضعى للبحث . وذلك يعنى أنه ليس بإمكان النقد الأدبى أن يصوغ القوانين الأدبية . وقد يقول قائل : أنه من الممكن إيجاد قوانين أدبية . فجولدمان مثلاً اكتشف أن هناك ارتباطاً فى تغير الشكل الروائى وتغير بنيات الوسط الاجتماعى الاقتصادى فى المجتمع الصناعى المعاصر . ومثال ثان يقول : « أن هناك ارتباطا بين شيوع القصة القصيرة فى أدبنا المعاصر وأزمة الفئة المثقفة » . أما المثال الثالث ، فيقول : « إن زيادة درجة التوتر تؤدى إلى تعطيل عملية الإبداع » ولكن يمكننا الرد على هذا الأمثلة وما شابهها من أمثلة أخرى بأن القانون لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا صدق على جميع الحالات أو الظواهر ، فهذا القانون تنقصه العمومية والتجريد ؛ فالقانون الأول الذى يربط بين تغير البيئة الاجتماعية ببنيات البيئة الاقتصادية فى المجتمع الرأسمالى المعاصر وبنيات الشكل الروائى ، هذا القانون لا يرتبط بكافة المجتمعات ولا بكافة الآثار الروائية . ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى

الفنان بابلو بيكاسو
اللوحة جرنيكا

القراءة المصاحبة للوحة المنشورة كتبها الفيلسوف العالمى المعاصر روجيه جارودى ، وترجمها إلى العربية حليم طوسون ، وستوالى القاهرة نشر تحليلات أخرى لنفس اللوحة من وجهات نظر مختلفة ، عربية وعالمية .

* * *

يقوم التحكم فى التكوين بدور حاسم . فاليقين بانتصار الإنسان لا يتولد عن أحد التفاصيل ، ومنها مثلاً وجه امرأة فى وضع جانبى أشبه بشعلة تنطلق من النافذة وتصوب نارها نحو ثور لا يهتز ولا يتأثر ، بل ينبع هذا اليقين من التركيب العام للوحة التى تفصح عن الوجود الشامل للإنسان الخلاق والمنظم ، عن وجود الفنان ـ الشاعر المتفوق على تقلبات الأحداث وعلى المجزرة .

وكأن هذه اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : مصراعين جانبيين ومثلث كبير متساوى الأضلاع يتوسطهما ، وتحتل الشعلة قمته . وتترادف داخل هذا المثلث المحدد الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما تترادف الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق إيقاعا يشمل اللوحة بأسرها . ويجسد إلى حد ما التنظيم المهيب للمجموع ، وسيطرة الإنسان على الفوضى وانتصاره على البشاعات .

ويبدو المنظور هنا خاصاً بكل شىء على حدة ، فكل شكل يحمل فى ط' حيزه الخاص ويبسطه كل مرة حسب قانون جديد تماماً كما تتفتح كل زهرة بطريقتها الخاصة . وهكذا يضفى كل شىء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو البؤس المتفجر من اللوحة ، غير أن هذه المذبحة وتلك الفوضى الشاملة لا تثير فينا الإحساس بالهزيمة أو باليأس وذلك بفضل التعبير الشكلى وحده .

ويخضع كل من المنظور والإضاءة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية . فالأضواء والظلال لا تنبع من أى مصدر طبيعى . بما فى ذلك المصباح الكهربائى الأشبه بعين تلقى نظرة بلهاء على المشهد . ولا تبرز بضوئها القاسى سوى الأشكال الحية المثخنة بالجراح . أما الخلفية فبلون الرماد والكفن والكابوس ، وهى تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصدمة المأساوية الكبرى .

ومن الخطأ أن نقول أن هذا العمل وأمثاله لا يصل إلى مدارك الجماهير . والواقع أن هذا الفن لا يمتنع إلا على أولئك الذين يريدون تفصيص كل شىء على حدة . وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وفراغاتها وتوزيع الألوان التى تسيطر عليها تدرجات الرمادى الدقيقة ، فإن الإنطباعة الشاملة والمحركة للعواطف من خلال هذا العمل ، فى متناول الجميع بشكل مباشر . والإدعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة فى السطحية هما الأقرب وحدهما إلى التذوق الشعبى ، يعنى أننا بصدد مفهوم للفن يحتقر الشعب .

طغت القتامة على ألوان بيكاسو مع نشوب الحرب الإسبانية تماما كما أغبر الأفق أيام الشؤم هذه . ويبدو أن العالم بدأ يعانى من التقلصات ، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب . وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا التقلص وعلى ذلك العالم الممزق وعلى البشرية المشوهة بعد تجريدها من الإنسانية . كان بوسع بيكاسو أن يقول : « أنا لم أصور الحرب ، لأنى لست من هذا الصنف من المصورين الذى يبحث عن موضوع . ولكن لا شك فى أن الحرب متواجدة فى اللوحات التى صورتها آنذاك . وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويرى تغير بتأثير من الحرب ●

جولة فى متاحف باريس

محمود بقشيش

أختار من متاحف الفن ، اليوم ، ثلاثة للحديث عنها ، أو قُلْ ، أتركها لتحرك داخلي ما يدعو لاستخلاص حكمة ما ، فتقدم الآخرين ينبهك إلى ما يتعين عليك تفاديه ، أو الأخذ به ، وفى معظم جولاتى فى تلك المتاحف ، كانت طيوف أطفالنا المصريين ، وفتياننا ، تلح على ذاكرتى ، فتعتصرنى الحسرة على أوضاعهم : على مستوى التعليم ، والتربية ، بل على مستوى الترفية الإنسانى الاعتيادى ، وكأننا لا ننجب أطفالاً إلاّ لأن الغريزة أرادت ذلك ، ثم لا نجد من أبواب التفاخر ، أو التناحر ، بعد ذلك ، إلا باب الخصوبة ، والعقم !

ينتمى المتحف الأول : « دى كلينى » إلى « اتحاد المتاحف القومية » ، الذى يضم فى « نطاق باريس » ثمانية وعشرين متحفا ، وينتمى المتحفان الآخران إلى هيئات خاصة أو أفراد ، وعدد تلك المتاحف أقل من الرقم سابق الذكر ، بالإضافة إلى مركز « بومبيدو » وهو أكبر البيوت الثقافية الأوربية .

- ١ -

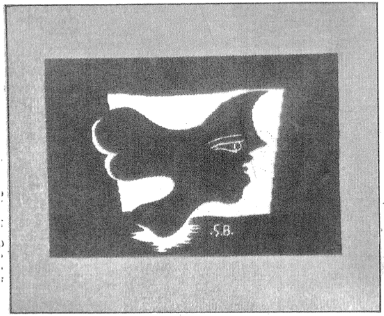
يوجد متحف « دى كلينى » فى قلب الحى اللاتينى ، قريباً من جامعة « السوربون » الشهيرة ، و « البانتيون » أو مقبرة العظماء ، يتكون من بنائين متجاورين لا يربطهما نسق معمارى واحد . أحدهما : أطلال لحمامات رومانية ، والآخر ، كان مأوى خاصاً برهبان دير « دى كلينى » ، وقد أعيد بناء الأثر الرومانى على أيدى رهبان الدير ، فى القرن الثانى أو الثالث الميلادى ، ويضم المتحف معظم الآثار ذات الطابع الكنسى : أدوات الرهبان الإستعماليه . مجسمات طقسية .

منحوتات للقديسين والقديسات بالخشب أو بالجص . رسوم بالميتا . زجاج ملون . مخطوطات قديمة للكتاب المقدس . . . إلى غير ذلك من آثار القرون الوسطى . والمتحف ، ربما بسبب هذا الوقار ، يتمتع بهدوء ، إلا أيام الرحلات المدرسية ،

● متحف (دى كلينى) ● حفل موسيقى ●



يمتلىء بالحيوية ، والزحام على اقتناء « الكروت » و « الكتالوجات » ، ويلتف الصغار فى حلقات دراسية حول أساتذتهم ، يجمعون فيها بين اللهو والدرس ، وأكثرهم كان يتمركز أمام النسجيات البيزنطية ، التى تمثل الصدارة بين كل المعروضات ، سواء من ناحية المساحة ، أو الانتشار فى عديد من قاعات العرض ، أو مستوى الجاذبية للجمهور ، أو من ناحية الموضوع ، فموضوعاتها تدور ، غالباً ، حول مباهج الحياة ، ولقد أبدعت تلك النسجيات فى نهايات القرون المعتمة ، وتخلصت من عديد من قيود الفن الكنسى ، وإن شاركته جمود الأشكال ، والإغراق فى التفصيلات ، وترجيح طابع القص ، والتمثيل الرمزى ، إلا أن اللافت للنظر هو ظهور « المرأة » عارية ، كما فى لوحة « طقس الحمام » ، حيث تظهر « سيدة القصر » فى بؤرة النسجية الجدارية الضخمة . تأخذ حماماً ، وهى محاطة بكل الإجلال ، والتقدير من الوصيفات ، وصانعى البهجة : الموسيقيين ! وليس الإجلال ، والتقدير مكرّساً ، فقط ، لشخصها ، ولكن للمياه التى لامست جسدها المقدس ، والتى



● متحف (جاليرى دى لا ستيا) ● براك رأس بنفسجية على أرضية بيضاء ●



● متحف (دى كليفى) ● القديسة مارلين ●



● متحف (دى حيفى) ● العذراء والطفل ●

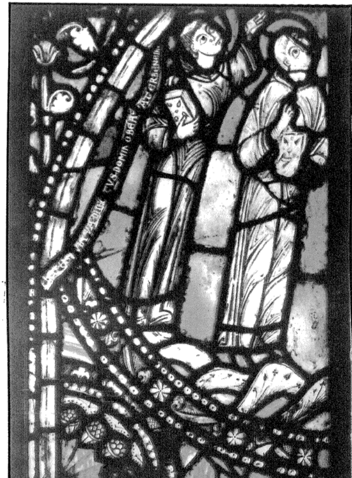
تنسال عبر فم « أسد » مرسوم ، مكّونة ، فى النهاية ، بحيرة صغيرة ، يلهو فيها البط !، وتنتصب على جانبيها وصيفتان ، تحملان بجوهراتها ، انتظاراً لخروجها السعيد من الحمام ، ولا ستكمال « الطقس » ، يتقدم خادم نحوها يحمل طعاماً ! وتزفها الأزهار من كل جانب .

إذا كانت معظم منحوتات المتحف ، ولوحات الزجاج الملون ، ورسوم « الميناً » تدعو إلى « الأبدية » ، ومعانقة الرب ، فالنسجيات تدعو إلى الابتهاج بالحياة ، والإقبال عليها ، وتبشر بمولد عصر مختلف ، وتقدم تراثاً فى فن « الجوبلان » استفادت منه الأجيال المتعاقبة ، بينما استقر تصوير ، ومنحوتات تلك القرون المعتمة فى المتاحف !

ـ ٢ ـ

تأملت بعناية إحدى منحوتات المثال الروسى الكبير « زادكن » فى متحفه ، أثارت كوامن الأحزان ، قبل أن تثير بوادر الإعجاب ، بالكيفية التى أنشأ بها عمله الفنى . حركت فى الذاكرة طيوفاً لصور فوتوغرافية ، كنت رأيتها ، لمذابح « صابرا وشاتيلا » ، التى لم تحرك فرشاة فنان عربى ، أو أزميله ، فما تزال النظريات الجمالية التى ترجح « اللهو » أساساً للإبداع الفنى ، تمتلك على الفنان العربى مشاعره وعقله . لقد احتشد « زادكن » لتقديم شحنة تعبيرية ، لا يستطيع المتلقى الانفلات من تأثيرها الموتر ، ليس فيها ليونة ، أو سكينة ، بل فيها صرامة الأسلوب « التكعيبى » الذى انحاز إليه الفنان ، مع تحريف تعبيرى حاد ، حيث الحدود القاطعة ، والانتقالات غير المتوقعة من كتلة إلى أخرى ، وضربات الأزميل المقتحمة ، والمتنوعة ، تاركة على السطح آثاراً خشنة ، فلا مغازلة ، أو ملاطفة ، أو إخفاء لطبيعة الخامة الخشبية ، بالعلاجات التزيينية ، التى نشاهدها عند عديد من فنانينا ، المهتمين بهذه الخامة . فجأة نطق ، بها شيخ فرنسى أنيق ، كان يقوم بدور المرشد لمرافقٍ له ، قال : تمثال « الرحمة » لـ «مايكل أنجلو» !

امتلأت دهشة ، فلم يرد إلى الخاطر أى مشابهة مع ذلك الموضوع الدينى ، وأدركت أن الرجل قد كشف ، عن غير قصد ، عن السياق « الطبيعى » و « المنطقى » لموضوع المنحوتة ، وربما لو كان معنا آخرون ، ينتمون إلى مواقع أخرى فى خريطة العالم ، وهموم أخرى ، لظهرت أفكار ، وتصورات مختلفة . إن « زادكن » لم يستلهم ، بالطبع ، الأحداث الدامية بلبنان ، فقد توفى فى عام ١٩٦٧ ، وربما استلهم ، بالفعل ، منحوتة « أنجلو » ، ومع ذلك تبقى رحابة العمل الفنى العظيم ، يخرج من « شرنقة » المثير المحدود إلى آفاق إنسانية واسعة ، حتى يرى فيها كل إنسانٍ ، جانباً من نفسه ، ومن حقيقته .



● متحف (دى كليني) ● وقائع أسطورة القديس « بينوا » ● زجاج ملون ● فرنسا ● حوالى ١١٤٥ ●

ـ ٣ ـ

أما المتحف الثالث ، وهو متحف خاص ، فيدعى متحف « دى لاستيا » musée de la seita ويأتى المتحف تطبيقاً للمثل الطريف « دهنّا الهو بالدوكو ! » ، وكثيراً ما تلتقى فى « باريس » باكتشافات وابتكارات من لاشىء !، فتقيم معرضاً فاخراً « للحصالات » ، وتدخل قاعة العرض مأخوذاً بالإضاءة المركزّة على « حصالات » من القرن الثامن عشر ، مستسلماً لتسلل أغنية ، ذات لحن حالم ، تتغنى بالدولار الذى يحكم العالم !، ومتحفنا من هذا النوع ، إلا أنه يقدم لنا تاريخ « التبغ » و« البايب » ، فى أشكال متنوعة ، وبما صاحبها من صناديق ، وعلب للتبغ ، ويرافق هذا العرض عرضاً آخر لايقل طرافة ، بالشرائح الملونة ، يقدم عشرات اللوحات الفنية لكبار الفنانين الغربيين ، يظهر فيها « البايب »و«السيجار» بدرر ئيسى !، وإذا كانت السمة العامة لمتحف « دى كليني » العبوس ، فالسمة الغالبة على هذا المتحف هو الابتسام !.

ويضم هذا المتحف قاعة للعرض شأن معظم المتاحف ، وكان يقام فى الفترة من ٢٧ فبراير حتى ٢٥ مايو الحالى معرض لأستاذ فن النسجيات المرسمة الراحل : « بيير بودوان » PIERRE BAUDOUIN قدم له المتحف خمسة وثلاثين قطعة من النسجيات ، من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٠ ، العام الذى توفى فيه ، وضم المعرض لوحات منفذة لأهم فنانى العصر ، منهم على سبيل المثال : بيكاسو آرب . براك . ارنست . لوكوربوزيبية ، ولاحظت ملاحظتين أساسيتين فى هذا المعرض : الأولى ، الدقة التامة ، للدرجة التى تظن معها ، للوهلة الأولى ، أنك أمام لوحات أصلية . الثانية ، حرصه على اختيار الطريق الصعب ، فيختار رسوماً يصعب نقلها إلى وسيط جديد ، كلوحة « الغابة » ، الشهيرة ، لماكس ارنست ، أو لوحة « لكالدر » بعنوان تكوين ، حيث الإضاءة المتدرجة الدقيقة ، ومعظم لوحات « لوكوربوزييه » ، و« بيكاسو » ، وبالمناسبة ، لقد أقيم « بحلوان » منذ أكثر من عشر سنوات مركز للنسجيات ، تولى الإشراف عليه الفنان « سعد كامل » ، وقام بتجميع لوحات لعدد من الفنانين لتنفيذها ، إلا أن السنوات ـ التى تزيد على العشر ـ قد مضت ، دون أن نشاهد شيئاً من الإنتاج .

من المسئول ؟. المشرف ؟!، أم البراعة التقليدية للبيروقراطية المصرية فى « خنق » النوايا الطيبة ، وكراهية كل أنواع النجاح « للآخرين » ؟!●

القصة السينمائية

يوسف الشارونى

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع السينما فالإذاعة فالتليفزيون ، فقد أصبحت هذه الأدوات الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة النفسية ، وما يتخلل هذه المتعة من جوانب إيجابية أو سلبية ، أخلاقية أو اجتماعية أو عقائدية .

وفى حوالى عام ١٩٠٥ ظهرت أول آلة ناجحة للتصوير السينمائى اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التى توافرت لما جاء بعدها من آلات أكثر تقدما ، وذلك بعد عدة محاولات تمت فى نهاية القرن الماضى .(١)

وفى العهد المبكر للسينما كان الظن أنه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية ـ والسماع فيما بعد ـ فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هى على المسرح ، أما القصة ـ طويلها وقصيرها ـ فلأنها لاترى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة إلى تخيل بصرى أساسا وحسى بوجه عام ، فإنه من الضرورى بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى سمات سينمائية . وقد اتضح فيما بعد أن العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائى أقرب إلى الأسلوب الروائى مما هو إلى الأسلوب المسرحى . لأنه إذا كان الحوار أساس المسرح ، فإن الصورة أساس العمل السينمائى ، والصورة هى الترجمة السينمائية للوصف والسرد اللذين يقوم عليهما العمل القصصى .

والواقع أن القصة السينمائية فن قائم بذاته له خصائصه التى تتفق وهذا الوسيط الجديد ، ولما كان من الممكن إعدادها عن الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، فإن المقارنة بين القصة السينمائية من ناحية وكل فن من هذه الفنون الأدبية من ناحية أخرى وبيان مدى التعديلات بالحذف والإضافة التى تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائى ، يمكن أن توضح لنا فى النهاية مقومات هذا اللون الجديد من القصة .

وقد قدم لنا الأستاذ هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » مقارنة طيبة بين العمل الروائى والعمل السينمائى .

ـ فنحن نلاحظ أولا أن الرواية يطول فيها الوصف بعكس الفيلم فإذا وصف الروائى مثلا حجرة فى صفحة أو عدة صفحات فإن لقطة واحدة فى أقل من الثانية يمكن أن تقدم لنا هذه الحجرة بكل تفصيلاتها الدقيقة كما جاء فى الوصف الروائى أو ربما أكثر تفصيلا . ويعتبر البعض أن هذا قيد من قيود الفنون الحركية المرئية (السينما والتليفزيون) لأنه يحد من حرية الخيال عند المتلقى إذا قورن بحالة القراءة ، ويجعل شخصا آخر ـ هو المخرج ـ ينوب عنا فى التخيل وتحويل النص إلى صورة بصرية ، ولذلك تتطلب القراءة مشاركة المتلقى ومجهودا إيجابيا منه ، بينما يكون المتلقى عن طريق هذه الفنون الحركية المرئية أكثر سلبية بحيث يكون معرضا للكسل العقلى .

ومن ناحية أخرى فإن الروائى إذا كتب جملة من كلمات قلائل يسرد فيها تحركا من مكان إلى آخر ، كأن يقول أن البطل مسافر من القاهرة إلى الإسكندرية ومن محطة طنطا لحقت به زوجته ، فلابد أن يصور الفيلم هذه الحركة من ابتداء وصول البطل محطة القاهرة وهو يحمل حقيبته وحوله كومبارس من بقية المسافرين ، ثم القطار يتحرك به ، وندخل معه العربة لنلمح فى لقطة ركابها . . . وهكذا حتى نصل إلى الإسكندرية ، أى أن ما استغرق سرده من الروائى أقل من دقيقة قد يستغرق فى الفيلم ما لايقل عن خمس دقائق .

ـ ومما يلاحظ أنه فى العمل القصصى لاتتم الحركة والوصف فى وقت واحد ، بينما يتم ذلك فى الفيلم . فأنا أرى محطة القاهرة والقطار يغادرها ووجه البطل داخل العربة فرحا أو حزينا أو مهموما .

ولما كانت الرواية تحتوى على السرد أكثر مما تحتوى على الوصف ، كان تحويل الرواية إلى فيلم يستغرق إذن من الوقت أكثر مما تستغرقه قراءتها ، ولهذا كان لابد من الاختصار فى السرد نفسه عن طريق حذف بعض الشخصيات والأحداث المتصلة بالشخصيات الباقية ، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعية والتفاصيل ، والتركيز على الخط الرئيسى فى الرواية .

ـ وهناك وسيلة أخرى لاختصار الرواية عند تحويلها إلى فيلم هو التكثيف أو دمج فصلين فى فصل واحد . ففى رواية بداية ونهاية نجد فى الفصل الخامس عشر حسنين وحسن يصعدان إلى شقة فريد افندى للتدريس لابنه ، وهناك يلمح حسنين بهية . وفى الفصل السابع عشر يتجرأ حسنين ويضغط على يد بهية وهو يتناول منها صينية الشاى . وقد دمج الفيلم هذين الفصلين فتم لحسنين ما أراد من أول مشهد بشقة فريد افندى عند بداية عمله بالتدريس لابنه .(٢)

ـ وبرغم هذه الطرق المستخدمة لاختصار الرواية حتى لايستغرق الفيلم زمنا أكثر من المحدد له ، وحتى يتركز انتباه المشاهد على خط واحد يتابعه ، فإن كاتب السيناريو أحيانا ما يلجأ إلى إضافة أحداث جديدة من عنده للإفادة بها فى الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة . فحسنين يحصل من أخته نفيسة على هبات مالية من حين لآخر ، وذات يوم تعود إلى بيتها جريحة النفس بعد أن استسلمت لعامل ورشة إصلاح السيارات وفى يدها نصف ريال ألقاه إليها العامل ثمنا لمضاجعتها . ويقابلها حسنين أثناء عودتها ، فتمد إليه نفيسة يدها بالنصف ريال . كانت هذه هى المرة الأولى ، وفى كل مرة بعد ذلك يأخذ حسنين منها نصف ريال . نسترجع خبرتنا عندما أخذ منها أول نصف ريال وتصور ما يجرى لها خارج البيت دون أن نراه خاصة إذا ارتفع المبلغ إلى ريال كامل . تلك إضافة ليست فى العمل الروائى تقدم للمشاهد لغة سينمائية توحى بما يحدث خلف ما يشاهده من صور .

ـ فرق آخر بين الفيلم والرواية ، ذلك أن الصورة السينمائية صورة خارجية فى المكان ، أما الأدب القصصى ـ ابن المطبعة ـ فمجاله المفضل العالم الداخلى للإنسان ـ خصوصا بعد اختراع الكاميرا التى تسجل الواقع الخارجى ربما فى أقل من الثانية وبعد انتشار وتطور العلوم الإنسانية الحديثة لاسيما علم النفس ـ ولما كانت مستويات الشعور ابتداء من الانفعال والتفكير والتذكر وأحلام اليقظة وأحلام النوم والكابوس . . . الخ تنتمى إلى هذا العالم الداخلى ، فإن الفيلم ـ بطبيعته ـ لا يستطيع أن يعرض علينا هذه المستويات إلا من خلال تصرفات الشخصيات تصرفات تجعلنا نستنتج حدوثها .

ويضرب هاشم النحاس مثلا لذلك عند ترجمة حالة نفيسة إحدى شخصيات رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ عند سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها وهى التى تطمع فى الزواج منه . فقد استغرق نجيب محفوظ فى وصف مشاعرها الداخلية وما تعانيه من آلام صامتة دون أن تصدر عنها حركة سوى عضة شفتها . أما فى

الفيلم فنراها تنسحب بسرعة إلى المطبخ ، وخلف الباب الذى ترتكن عليه بظهرها تنفجر فى بكاء مكتوم . وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها . كما أنها عند مقابلتها سلمان تعود لتنظر إلى نفسها فى المرآة ثم تقذفها بعنف بزهرية فتكسرها . وهكذا تتحول مشاعر الألم الداخلية إلى حركة ظاهرة تصل بنا إلى نفس التأثير بمعايشة مأساة نفيسة وصدمتها فى خيانة سلمان لها .(٤)

وقد حلت السينما مشكلة الذكريات حلا ناجحا إلى حد ما عن طريق ما يعرف بالفلاش باك أو الاسترجاع .

ـ ويقودنا هذا إلى مشكلة الزمن ، فالصورة عادة ما تعبر عن الحاضر ، وحتى الماضى والمستقبل يتحولان إلى حاضر بالنسبة للمتفرج . أما اللغة فتملك بناء متكاملا للتعبير عن الزمن سواء عن طريق الأزمنة الثلاثة للأفعال : الماضى والمضارع والمستقبل (وفى لغات أخرى أزمنة أكثر من ذلك بكثير كالماضى الناقص والتام والقريب . . . الخ) وعن طريق الثروة اللفظية التى تعبر عن مختلف أوقات الزمن ابتداء من الثانية حتى القرن ، وأوقات الليل والنهار المختلفة ، وفترات الزمن ابتداء من الأزل إلى الأبد والسرمد حتى الهنيهة واللمحة . . . الخ .

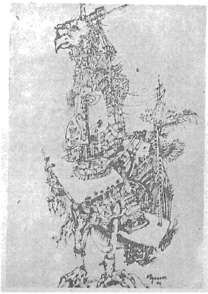
ويمكننا أن نضرب مثلا على صعوبة ترجمة الألفاظ التى تعبر عن ظلال اللغة إلى لغة سينمائية بتلك العبارة ـ التى يوردها هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » ـ « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعانى الفشل فى عصره ، ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح ، مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل . ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة إذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

كذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفى ، لأن وجودها حالة إثبات دائما ، والنفى عدم الوجود أصلا . فنحن حين نقول فى اللغة « لم يحدث » نثبت الوجود الذى يمثله الفعل « يحدث » وتنفيه فى الوقت نفسه . أما السينما فإنها إما أن تصور الحدث فيكون موجودا أو لا تصوره فيكون عدما .

كما يستحيل على الصورة إبراز العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر .

ولكن إذا كانت السينما تفقد دقة اللغة فى التعبير عن الزمن ، فإنها من ناحية أخرى تتميز للسبب نفسه بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على المختصين فيها .(٥)

وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان ، لكن الفرق بينهما أن الرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة إلى أخرى فى الزمان ، والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة إلى أخرى فى المكان .(٦)



ويربط هاوزر بين صبغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى فى الفيلم ، وفكرة الزمان عند برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) ونشأتهما فى فترة واحدة . فبرجسون يؤكد تزامن محتويات الوعى وكمون الماضى والحاضر ، واقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيولة التجربة الداخلية إلى حد لا تعود معه ذات شكل محدد ، والتدفق المحدود لمجرى الزمان الذى يحمل معه النفس ، ونسبية المكان والزمان ، أى استحالة تمييز الوسائط التى يتحرك فيها الذهن وتحديدها . ويرى هاوزر أن هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى فيه كل خيوط النسيج التى تؤلف مادته الفن الحديث تقريبا ، وهى التخلى عن عقدة الرواية ، واستبعاد البطل ، وتنحية علم النفس جانبا ، والطريقة الآلية فى الكتابة ، والأهم من ذلك طريقة المونتاج ، ومزج الأشكال الزمانية والمكانية فى الفيلم . ومن المؤكد أن هذا الفهم الجديد للزمان ، الذى أصبح العنصر الأساسى فيه هو التزامن ، والذى تنحصر طبيعته فى صبغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى ، يتمثل على أروع صورة ممكنة فى السينما التى ترجع نشأتها إلى الفترة نفسها التى ترجع إليها فلسفة الزمان عند برجسون .(٧)

فالفيلم أدخل تغييرا كاملا فى طابع مقولتى المكان والزمان الديناميتين وفى وظائفهما . فقد أصبح المكان فيه ديناميا ، وفقد طابعه السكونى ، وسلبيته الهادئة ، وكأن وجوده يبدأ أمام أعيننا .

وعن علاقة الزمان فى الفيلم بالزمن فى الرواية الحديثة يقول هاوزر أننا نجد فى أعمال بروست وجويس ودوس باسوس وفرجينيا وولف . أن الطابع المتقطع للقصة والمسار المشاهد والتدفق المفاجىء للأفكار والحالات النفسية ونسبية معايير الزمن وافتقارها إلى الإنسان ، كل ذلك يذكرنا بأعمال التقطيع والإدماج والإقحام فى الفيلم . وحين يجمع بروست بين حادثين قد يفصل بينهما ثلاثون عاما ، ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين ، فإن هذه الطريقة بعينها هى سحر الفيلم . فالطريقة التى تتشابك فيها عند بروست ، أيدى الماضى والحاضر ، والحلم والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية . . . وتختفى بها حدود المكان والزمان فى تيار العلاقات المتبادلة هذا الذى لا يعرف نهاية ولا حدودا . كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذى يتحرك فيه بروست .(٩)

والواقع أن كل فن هو كفاح ضد الفوضى والاضطراب ، وهو يخاطر على الدوام بأن يزداد اقترابا من هذه الفوضى لكى يخلص من براثنها مجالات للروح تزداد اتساعا باطراد . فإن كان ثمة تقدم فى تاريخ الفن ، فإن هذا التقدم ينحصر فى الزيادة الدائمة لتلك المناطق التى خلصت من براثن الفوضى وانعدام النظام . والفيلم يقف ، بفضل تحليله للزمان ، فى الخط المباشر لهذا التطور . فهو قد أتاح التصوير البصرى لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية .(١٠)

ـ ومما أخذته السينما عن الأدب الرمزية والتشبيه عن طريق ما يسمى بالمونتاج المتوازى كأن ننتقل من رجل يموت إلى فأس يقطع شجرة . والسخرية كالانتقال من زوجة تستسلم لغزل عشيقها إلى زوجها فى مكتبه يغازل سكرتيرته . أو عن طريق القطع من لقطة إلى أخرى . فننتقل من حلبة رقص ارستقراطية إلى مطبخ حقير لنكتشف أننا فى اليوم التالى فى منزل البطل الذى كان يرقص فى الحلبة أمس .

ـ كذلك يمكن استخدام الصوت فى القصة السينمائية استخداما مجازيا . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى إلى واقعى ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعى : ويقصد به كل الأصوات التى لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو فى الحالتين إما أن يكون متآلفا مع الصورة أو متناقضا معها .

ومثال الاستخدام المجازى للصوت الواقعى المتآلف مع الصورة نفثات بخار القاطرة التى تتآلف مع عجيج الجنود الراحلين إلى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو فى الصورة مع مشهد حب .

أما الواقعى المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر فى المكان مع مشهد لمشادة عنيفة ، أو استخدام صوت إعلان تليفزيونى عن شهادات الاستثمار مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا فى أمره .

أما الاستخدام المجازى للصوت غير الواقعى المتآلف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الأفلام الكوميدية كأن تتنازع أطراف مختلفة على جاكتة يصاحبه صوت صفارة حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم . أو شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على أثرها أصواتاً غريبة ذات مؤثر مضحك كما لو كانت صادرة

من معدته . أو مشهد قتل يصاحبه صوت صياح صقور .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعي المتناقض مع الصورة على مستوى مجازي أن نرى شخصا في محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته أثناء لحظات سعيدة سابقة .(١١)

– وكل لقطة في الفيلم تحقق ــ بالنسبة للمخرج السينمائي ــ نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر ، والمونتاج هو ضم اللقطات بعضها إلى بعض ، هو العملية الإبداعية في الفن السينمائي . فنحن إذا وصلنا لقطتين معا فلا ينتج عن ذلك مجرد حاصل جمع لقطة مع أخرى ، بل ينتج عنه إبداع سينمائي . فإذا شاهدنا لقطة لشخص يقع من مبنى مرتفع ، ثم شاهدنا لقطة أخرى لهذا الشخص وهو يصطدم بالأرض ، فإن المشاهد يكمل من مخيلته ما حدث بين اللقطتين رغم أنه لم يشاهده . وهكذا يخلق المخرج في السينما من مجموع اللقطات المتفرقة عمله الفني وهو الفيلم . وهذه اللقطات المتفرقة في حالة الفيلم التسجيلي تكون منقولة عن الطبيعة مباشرة ، لكنها في حالة الفيلم الروائي يكون الإبداع الفني قد لعب دوره داخل الأستديو في كل لقطة . فالعمل الفني هنا يتم على مرحلتين ، والفيلم الروائي ــ كعمل فني ــ لا يستمد مادته الخام من الطبيعة مباشرة بل من اللقطات التي بذل جهد خلاق في إبداعها . فالمونتاج في جوهره عملية خلق تدور في ذهن كاتب السيناريو قبل أن يجرى تصوير قدم واحدة من الفيلم ، ويحققها المخرج في كل مرحلة من داخل صناعة الفيلم .

– والسينما فن حركي ــ كالموسيقى ــ والفنون الحركية لا يمكن إعادة جزء منها للتأكد من استيعابه أو الاستمتاع به مرة أخرى . وهذا هو أحد الفروق بين الرواية والفيلم . فقراءة الفنون اللغوية تسمح بالتوقف والاسترجاع أو القفز إلى الأمام . وبذلك يحدد القارىء سرعة قراءته بنفسه ولنفسه . أما الفيلم أو الدراما الإذاعية أو التليفزيونية فإنها مرتبطة بسرعة العرض المحددة التي لا يستطيع المشاهد التحكم فيها ، كما أنه لا يستطيع استرجاع أي جزء منها . فالسينما والراديو والتليفزيون لا تعيد ما تعرض أو تذيع بل تسير وتسيل وتتدفق كالأنهار . لذلك فنحن نأخذ منها ما نأخذ خطفا وكيفما اتفق أما ما يفوتنا فقد فاتنا . لهذا فالكتاب يسعى إلى الخلود أما هذه الفنون الحركية فسريعة الزوال .(١٢)

ومن ناحية أخرى يمكن القول أن بناء الرواية المعاصرة تأثر بالفن السينمائي ، فقد استفادت الرواية من الفيلم في قلب ترتيب الأحداث ؛ وفي الانتقال من موقف إلى آخر . فمثلا في رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) للطيفة الزيات ، نجد أنها تريد أن تنتقل من موقف تصور فيه حديثا يدور بينهما وبين عصام ــ وبينهما علاقة توشك أن تنفصل ــ وينتهي الحديث بقول عصام أنه وجد الحل لعلاقته بها . ثم ما تلبث كلمة الحل أن تنقلنا إلى خطاب ورد لليلى من أخيها محمود حيث يحارب في القنال . ويبدأ بقوله أنه ليس هناك سوى حل واحد حتى تتغير الأوضاع . فالانتقال على جناح لفظ ينتهي به حدث ويبدأ آخر أشبه بذلك الأسلوب الفني الذي كان مستخدما في السينما كثيرا وقتئذ عند الانتقال من منظر إلى آخر ، كأن نجد في نهاية أحد المناظر مثلا يذيب شيئا في كوب ماء ، وتتسع موجات الماء لتنقلنا إلى بحر تتلاطم أمواجه .

كذلك التعبير عن الواقع النفسي الداخلي بواقع آخر خارجي نجده في الرواية نفسها حين وقف عصام وليلى يتفاهمان في أحد المحلات التجارية الكبرى بالقاهرة (شيكوريل) بين الباب والمصعد ينتظران عودة قريبتين لهما . وكان اليوم أول أيام الأوكازيون والباب الزجاجي لا يكف عن الحركة . فنحن ننتقل من الحديث الذي تتأرجح فيه علاقات العاشقين إلى الباب الزجاجي الذي يتأرجح وكأنه رمز الشك والقلق .

وعندما همس عصام في يأس : انت ما بتحبنيش ، أنت ما بتحبنيش خالص . فتحت ليلى فمها لتتكلم ولكن الناس فصلوا بينها وبين عاصم واضطروه إلى التراجع أمام الضغط وهو يحاول أن يحفظ توازنه بالمشتروات التي تثقله . فنحن لا يمكن أن نقرأ هذه الجملة إلا وفي ذهننا معنيان في وقت واحد هو أن عصام يتراجع أمام ضغط الناس وضغط ليلى ، وهو يحاول أن يحتفظ بتوازنه المادي وتوازنه العاطفي في الوقت نفسه .

وأي استعراض للأفلام المأخوذة عن قصص قصيرة يتضح منه أن التغييرات المختلفة عن الأصل تتراوح ما بين :

توسيع مجال القصة (مكانيا وزمانيا)
توسيع التفاصيل أو إضافة تفاصيل جديدة
إضافة شخصيات وابتكار أحداث

ويرى البرت فولتون أنه يمكن إعداد القصة القصيرة للسينما بأمانة أكبر مما هو ميسور في الإعداد عن المسرحية أو الرواية . فبينما نجد الفيلم المعد عن المسرحية يمثل شيئا أكثر من المسرحية والفيلم المعد عن الرواية يمثل شيئا أقل من الرواية ، فإن الفيلم المعد عن القصة القصيرة قد يكون شيئا شبيها نسبيا(١٤) .

ونحن نتفق مع هاشم النحاس حين يعلن أن فنان الفيلم يختار قصة أدبية لفيلمه ويحتفظ باسمها واسم كاتبها لا يقتصر في عمله هذا على مجرد تقديم فيلم سينمائي فقط ، وبالتالي لا يحق له أن يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما فقط . وإنما هو يتجاوز ذلك إلى المشاركة في خلق الوجدان الإنساني الموحد بين قارىء الرواية ومشاهد الفيلم . ويتوقف ذلك بالطبع على قدر أمانته في ترجمة الرواية . وكلما كان الفيلم أقرب في مضمونه ومغزاه من الرواية ساعد ذلك على خلق المشاعر المشتركة بين القارىء والمشاهد . أما الفيلم الذي يبتعد عن أصله باسم الحرية فإنه يحطم تلك الصلة السابقة التي تسعى الفنون عموما إلى خلقها بين البشر(١٥) ●

هوامش

(١) ليزلي ج هويلر ، أسس صناعة السينما ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .
(٢) هاشم النحاس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧٥ ، ص ١٠٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .
(٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ - ٧٦ .
(٦) المرجع السابق ، ص ٨٤ .
(٧) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ج ٢ ، ص ٤٩٨ .
(٨) المرجع السابق ، ص ٤٦٢ .
(٩) المرجع السابق ، ص ٤٩٦ .
(١٠) المرجع السابق ، ص ٤٩٨ .
(١١) نجيب محفوظ على الشاشة ، ص ٧٢ .
(١٢) جورج ديهاميل ، دفاع عن الأدب ، ترجمة د. محمد مندور ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٤٦ - ٤٧ .
(١٣) يوسف الشاروني ، دراسات في الأدب العربي المعاصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٤ - ٢٢٦ .
(١٤) البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مكتبة مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦٧ .
(١٥) هاشم النحاس ، الروائي والتسجيلي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ، ص ٦٩ .

قصة مترجمة

المدينة الفضية

للقصصى الأمريكى جون يوبدايك

ترجمة عبد الحميد سليم

كانت أول مرة زرت فيها مدينة نيويورك عندما كنت فى الثالثة عشرة من عمرى وكان معى أبى ، جئنا لنرد زيارة عمى «كوين» ولأشترى كتابا من كتب الرسام « فيرمير » . ووقتها كانت زيارة نيويورك تكلف سبعة دولارات ، إذ كنا نقدر كل شىء : المسافة والوقت الخ . بالنقود ، وكانت الحرب العالمية الثانية على وشك الانتهاء ولكننا كنا لا نزال نعيش فى ضيق . قطعنا ، أبى وأنا تذاكر ذهاب وعودة ، واحتفظ أبى فى جيبه بورقة بخمسة دولارات خصصها لشراء كتابى .

وبينما كنا على رصيف محطة السكة الحديد أعربت أمى عن كراهيتها لآل «أوجست» ، فأدهشتنا بهذا التصريح ، لأننا كلنا جميعا نمثل آل «أوجست» ، فكان رد أبى : «معك حق ، وأنا لا ألومك إذا ما أخذت بندقية وضربت الكل بها فيما عدا كوين وابنك» . ولم يكن فى أبى ما يغيظ أكثر من موافقته للنقد ثم الرد عليه برد لاذع !!

لم يقابلنا العم «كوين» فى محطة « بنسلفانيا » ، فكتم أبى غيظه ولم يظهره لى . كانت الساعة قد تخطت الواحدة بعد الظهر ، وكان كل ما تناولناه ليكون بمثابة غداء لنا : قطعتان من الحلوى . سرنا مسافة طويلة على أرصفة أعرض من أرصفة المدينة التى نعيش فيها حتى وصلنا إلى فندق المحطة الرئيسية الكبرى بالذى يملكه عمى . عند المدخل صافحت أنوفنا رائحة عطرة ، وبعد أن عرفنا أنفسنا لموظف الاستقبال طلب منا أن نستقل المصعد إلى الطابق العشرين ، وفى الطرقة أمام المصعد كان يجلس عمى مع رجلين غيره وكان كل واحد منهم يرتدى بدلة إما رمادية أو زرقاء .

قدمنا عمى إلى الشخصين الجالسين معه قائلا : «هذا أخى مارتى ، وهذا ابنه جاى» ثم أرانا طريقنا إلى الغرفة التى يمكننا نستريح فيها بعد سفرنا . وبعد قليل من الوقت فكرت فى أن نلحق بعمى وصديقيه ولكن أبى نهرنى وقال «ألا تظن أن هذه تعد وقاحة منا ، إذ لابد أنه يعقد صفقة ، وفى هذه الحالة لا يريد أن يزعجه أحد ؟» .

أخذت أبحث عن شىء أقرأه فلم أجد غير كتيب دعائى عن الفندق ، وأخذت أسائل نفسى فيم كان أصدقاء عمى يتحدثون ، ولم كان عمى أقصر جدا من أبى ، ثم جذبنى أبى من يدى ، وأخذنا نطل من نافذة الغرفة على السيارات المارة بالشارع الكائن به الفندق ، وأخيرا جاء العم «كوين» إلى غرفتنا وقال : «كنت آمل يا مارتن أنت وابنك أن تلحقا بنا» فرد عليه أبى بأنه لم يرد أن يقلقنا لأننا كنا نعلم أن زميليه كانا يتحدثان معه حديث عمل ، فرد عمى بأن حديثهم لم يكن كذلك ، ثم طلب لنا عمى طلبات تحية باعتبارنا ضيوفه .

بعد ذلك اقترح عمى أن نقوم بجولة فى المدينة فنزور «جو تام» التى تبدو فى شكلها كشكل مدينة «بغداد» ، فنزلنا ثلاثتنا بالمصعد وأخذنا تاكسى حتى بلغنا «برودواى» ، وتأسف العم «كوين» على أنه لم يخطط لمشاهدة الأماكن التى تستحق الزيارة فى المدينة ، ثم ذهب بنا عمى إلى نادى «بيكرنات» فلما دخلناه وجدنا عازف البيانو يعزف مقطوعة عنوانها «هناك فندق صغير» ، قال لى أبى إنها من تأليف عمى ، فلما سألت عمى عن صحة هذا الخبر انفرجت أساريره ووضع يده العريضة الساخنة على كتفى وقال : « إن الأغنيات فى نظرى أشبه بالفتيات الشابات ، فكلهن جميلات » ، وبعد أن قدم لنا العم «كوين» التحية من الطلبات سألنى إذا كنت أريد شيئا خاصا بعينه ، فقال له أبى إننى أريد أن أتوجه إلى مكتبة من المكتبات لأشترى كتابا من كتب الرسام «فيرمير» ، فسأل عمى إذا كان هذا الرسام هولنديا ، فأجبته بالإيجاب ، فابتسم ابتسامة عريضة وتساءل إذا كانت أمى تشجعنى على أن أكون رساما فأجبته بأننى أعتقد ذلك . سألت عمى عن أماكن المكتبات فى نيويورك فقال إنه لا يعرفها ولكن لو أننا ذهبنا إلى الشارع الثانى والأربعين أو إلى الميدان السادس فربما نجد بعضا منها . حملتنا السيارة إلى مكتبة نيويورك أو المدينة الفضية ، كما يسمونها ، فقال لى أبى إننى يمكننى من هذا المكان رؤية مقر الحكومة ، فوقفت تحت ذراع أبى وتابعت الاتجاه الذى يشير إليه ، وإذ بشىء حاد وجامد يسقط فى عينى اليمنى . أحنيت رأسى وطرفت بعينى فشعرت بالألم فسألنى عمى عما يؤلمنى فأجابه أبى أن شيئا غريبا دخل عينى ، واستطرد أننا يجب أن نبعده عن أى تيار حتى نستخرج الشىء الغريب عن عينه ، فقال عمى إن العين والأذن لا يمكن السكوت عليهما ، وقال إن الفندق على بعد خطوات من المكان ، فسرنا ثلاثتنا قاصدينه وأنا أتوسطهما وقد احمر وجهى ، وما أن بلغنا الفندق حتى طلب عمى من عامل التليفون أن يستدعى طبيب عيون على الفور إلى الطابق العشرين . غرفة ١١ ، وبينما كنا صاعدين فى المصعد قال أبى لعمى ما كان يحق لك أن تستدعى الطبيب ، فهذا أمر يحدث له كثيرا واستخرج له ما بعينه طالما بعدنا عن الريح ، ولكن عمى أعطاه درسا فى الحفاظ على العين وأنها أغلى ما فى الوجود . وما أن

وصلنا إلى الغرفة حتى طلب منى عمى أن استلقى على الفراش ، وحاول أبى أن يستخرج الشىء الشائب ولكنه لم يستطع بل زاد فى إيلامى ، وما أن حضر الطبيب حتى قام بثنى جفنى الأسفل واستخرج منه رمشا ثم نقط ثلاث نقط من قطرة صفراء ليوقف أى عدوى . لقد لدغتنى القطرة ، فأغلقت عينى وملت على المخدة ، وكنت سعيدا بأننى شفيت مما ألم بى ، وعندما فتحت عينى كان أبى يدفع حساب الطبيب الذى شكره ، والذى غمز لى وانصرف . وخرج عمى «كوين» من دورة المياه فسألنى كيف حالك الآن أيها الشاب ؟ «فقال له أبى إنه كان رمش عين ، فقال عمى «أنا أعلم أنه يكون فى حدته كحد الموس» ، وكان عمى يريد أن يدعونا لتناول الغداء ولكن أبى اعتذر بأنه لابد من عودته إلى بنسلفانيا لارتباطه باجتماع كنسى فى الساعة الثامنة ، ورجا عمى أن يزورنا يوما ، فرد عليه مجاملا بأنه يسعده ذلك ، ثم ودعنا عمى وعند باب الفندق سألنا البواب عن صحتى فطمأناه ، ولما خرجنا سألنا المارة إذا كانت هناك مكتبات ، ولكن أبى أجاب بأنه لا يحمل معه نقودا بالمرة لأن الطبيب أخذ الخمسة دولارات التى كانت مخصصة لشراء الكتاب ، فقلت لأبى إن ما حدث لى كان خارجا عن ارادتى ولم أطلب منك أن تستدعى الطبيب ، قال نعم ، وسألته ألا نستطيع أن نتوجه إلى أية مكتبة لنلقى نظرة ولو لدقيقة ؟ فقال لا وقت عندنا ، ولكننا عندما وصلنا إلى محطة بنسلفانيا كان لا يزال لدينا ثلاثون دقيقة حتى يتحرك القطار . ولما جلسنا على مقعدينا ، ابتسم أبى وهو يسترجع أحداث اليوم وقال : «يا ولدى : ألم يكن ممتازا ؟ إن تفكيره يسبق تفكيرى بستين سنة ، فتساءلت من تعنى ؟ فقال : انى أعنى عمك ، وقال موضحا ، انظر مثلا طريقته فى الاختفاء فى دورة المياه حتى انصرف الطبيب ؟ هذه هى الطريقة التى يجمع بها الأغنياء أموالهم ، انهم يجمعون أموالهم بالطريقة التى يجمع بها هواة طوابع البريد طوابعهم . «فقلت له معقبا : «ولماذا كان عليه أن يدفع ؟ لقد كنت أنت الشخص الذى ينبغى عليه أن يدفع» فقال : «هذا صحيح ، لماذا كان عليه أن يدفع ؟ على أية حال هذا هو السبب فى أنه صار فى موقعه الآن ، وصرت أنا فى موقعى الآن !» .

وأردت أن انتزع أبى من حزنه ومن عقدة مقارنة بينه وبين عمى ، فقلت له : «لماذا لم تأخذ معك أكثر من خمسة دولارات تحسبا لظروف طارئة قد تحدث ؟» ، فرد على : «أنت على حق ، كان على أن أحمل نقودا أكثر» ، فقلت له : «انظر ، هذه مكتبة مفتوحة لو أنك أحضرت عشرة دولارات» فقال «هل هى مفتوحة ؟ لا أعتقد ذلك ، لقد تركوا الأنوار فى الفترينة فقط ، فقلت له ، هل تظن أى كتاب من كتب الفن يمكن شراؤه بخمسة دولارات فقط ؟! إن لوحات الألوان تكلف الكثير ، ماذا تظن كم تكلف صور الرسام الهولندى ڤيرمير ؟ قد تكون رخيصة لو بيعت بخمسة عشر دولارا لو كانت مستعملة أو سكبت عليها قهوة : وحتى عودتنا إلى دارنا كان قد زال عن أبى غضبه تماما ، ومضت سنون قبل أن أفكر فى التوجه إلى نيويورك أو المدينة الفضيّة مرة أخرى ●



(١) ولد يوبدايك فى سنة ١٩٣٢ ، ويتميز بنشاطه فى مجال القصة ، فقد صدر له : فى «معرض البيت الفقير» (١٩٥٩) و «نفس الباب» (١٩٥٩) و «سباق الأرانب» (١٩٦٠) و «ريش الحمام» (١٩٦٢) و «الكنتوروس» (١٩٦٣) ، و «قضبان التليفونات» (١٩٦٣) ، كما صدرت له مختارات نثرية (١٩٦٥) ، وكتاب عنوانه «المزرعة» (١٩٦٥) [المترجم] .

ليسنج
إمام عصر التنوير

د. كمال رضوان

مع مطلع القرن الثامن عشر فى ألمانيا ، واجه المفكرون والشعراء التركة التى خلفها عصر الباروك ، والمتمثلة فى الصراع بين الدنيا والدين ، بين الحياة الدنيا بزخرفها المادى والحياة الآخرة بحصادها الروحى . وللتغلب على ذلك الصراع وأبعاده الدنيوية والدينية كان لابد من خلق نوع من الاعتقاد فى الكون وصلاحيته ، وفى نظامه وقوانينه الطبيعية . ولكى يتحقق ذلك ، ينبغى تحكيم العقل ، والتدبر فى نظام الكون وفلسفته ، والعمل الدائب على تحقيق حرية الإنسان ، بإخراجه من قيود العبودية ، سواء من الناحية الدينية أو من الناحية السياسية . كان الأمراء - صغيرهم وكبيرهم ، حاكمين أو محكومين - كانوا جميعا يهمهم أن يظل الشعب فى حالة من الذل والقهر . ومن ثمّ لم يكن من السهل توحيد الأشعة الجديدة فى حزمة من الضوء تنير الظلام وتعلن ميلاد عصر جديد . فلم يكن بمقدور فلسفة لايبنتس بمبادئها المثالية ، والتى ترى أن الله سبحانه وتعالى يفتح للبشر أبوابا يدخلون منها ليقتربوا منه بالتدريج ، ولم يكن بمقدور الطاقات الروحية المنبثقة عن مذهب التقوى والورع والتى نادت بالتوكل على الخالق والتأمل فى خلقه الجميل ؛ ولم يكن - أيضا - بمقدور القوى الفنية والموسيقية الوافدة من عصر الباروك - نقول لم يكن بمقدور كل من هذه الجهود على انفراد أن يُشكل إنساناً يستجمع فى نفسه معالم العقلانية ، بحيث يعبر عنها فى العصر الجديد . وبظهور ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) وأعماله ومبادئه سطعت شمس التنوير التى ظلت أشعتها تنير القرن كله . عرض ليسنج فى أعماله ذلك النوع الجديد من البشر المتفائل بعد طول تشاؤم ، المعترف بجمال الخلق وانسجام قوانينه ، المناضل برجولة وموضوعية وإخلاص وتفان من أجل الحقيقة والنور والحرية والكرامة . وقبل أن نتحدث عن ذلك الرجل وأبعاده ، نرى أن نقف على نشأته وميلاده :

وُلد جوتهولد إفرايم ليسنج فى ٢٢ يناير عام ١٧٢٨ ، فى قرية كامنيتس ، - وهى الآن مدينة بها حوالى ثلاثة آلاف نسمة - كانت الأسرة بروتستانتية متشدّدة ، حيث كان أبوه قسيسا بالقرية . نشأ الصبى فى تلك القرية بحاراتها الضيّقة ، وأمام بيت الأسرة « تكعيبة » العنب ، وإلى جوار البيت كنيسة على الطراز القوطى ، ثم مدافن القرية . وكانت المدرسة تشبه الدير . أما أبوه فكانت له مكتبة ضخمة . وضع بجوارها صورة الصبى (ذى الاسم المتديّن - لأن جوتهولد تعنى محبة الله) وهو فى ثوبه الأحمر وعلى حجْره كتاب . هذه هى الدنيا الصغيرة التى نشأ فيها ذلك المفكر الكبير .

وإذا كانت الملامح الأولى للصبى تنمّ عن معالم ثورية ، فإن نظراته الأخيرة كانت مُصوّبة إلى المستقبل . وبين هذين المنظرين نجد حياة تتّسم بالحيرة والقلق من الناحيتين الاجتماعية والفكرية . كان الوضع الاجتماعى العام سّيئا وثقيلاً على نفوس الناس ، فالأمراء المستبدّون بيدهم دفّة الأمور ، فيدفعون رواتب الموظفين تارة ، وتارة لا يدفعون ، وقد يوافقون على منح للدارسين أو يرفضون . أما المستنيرون منهم فكانوا يروْن تسخير الفكر لصالحهم ، وعلى المتعلمين الإذعان . وأخذت طبقة صغار الموظفين تكدح فى صمت ، تقع عليهم معظم الأعباء ، فيقومون بالأداء ، دون مطالبة بحقوق أو انتظار لجزاء .

وفى هذا الجو الملبد بغيوم الظلم والاستبداد يُولد ليسنج وكأنه إلاه الرعد الذى جاء ليزيل الغمام ، وينير الظلام ، فكم أجّج نيراناً مازالت تتوهج ، وكم أشعل نور مازال يضىء ، فهو إمام عصر التنوير ، عصر البصيرة والعقلانية .

وفى محيط أسرة ليسنج نَجد وعْياً بورجوازيا ملحوظاً ، وجواً دينيا بالوراثة : فقد كان جده تيوفيلوس من دارسى اللاهوت فى جامعة ليبزج وله بحث حول « التسامح الدينى » وكان أبوه واعظا كما



ذكرنا . أما الصبى فقد أحبه والداه ، خصوصا أمه المريضة ، والتى أنجبت أحد عشر طفلا غيره ، مات منهم خمسة فى سن الطفولة . كان جوتهولد هو الابن الثانى ، ورث عن أبيه الحماس والحدّة والانفعال ، إلا أنه استطاع أن يحولها جميعا إلى حسم وعزم . وهذا الحسم هو الذى دفع به إلى ترك المدرسة ، ومغادرة القرية بآفاقها الضيقة ليخرج إلى عالم أرحب وأوسع ، عالم المدن : ليبزج وبرلين وهامبورج ـ وهى المحطات الهامة فى حياته . غادر الصبى حجرات الدراسة بمدرسة القرية ، ليبحث عن مكان فى قاعات جامعة ليبزج ، أخرج نفسه من محيط الأسرة التى أخذ أعضاؤها ـ أباً عن جدّ ـ يتدارسون علوم الدين ، ولجأ إلى دنيا الفكر والأدب ، خرج من الضائقة المالية للأسرة قاصداً الانفتاح الذهنى والثراء الفكرى .

كان مُقَّرراً أن يدرس أوّلاً علوم الدين فى ليبزج ثم يبدأ فى دراسة الطب ، لكنه استمع هناك إلى محاضرات فى الرياضية ، وفى فقة اللغة ، وفى الآثار والكيمياء تزيد عما استمع إليه فى اللاهوت .

أما مدينة ليبزج ـ أو باريس الصغيرة كما أسماها جوته ـ فكانت تتميز بجامعتها التقدمية نوعاً ، كما كانت مدينة التجارة والمكتبات والحياة الاجتماعية الصاخبة ، بما فيها من نشاط أدبى ومسرحى . وفى تلك المدينة كتب الشاب وهو فى سن التاسعة عشرة مسرحيته الأولى بعنوان « العالم الشاب » ، ومثلتها فرقة كارولينا نويبر ـ أشهر شخصيات المسرح المتجول ـ آنذاك ـ وساعده على معرفتها ابن خاله الصحفى موليوس ، كما ساعده أيضا على الاختلاط برجال المسرح ودنيا الكواليس .

أهمل ليسنج الدراسة ، بعد أن اجتذبته دنيا المسرح ، فبدأ حياة حرة ، تفرغ فيها للكتابة والاطلاع ، فأخذ ينظم الأغانى على غرار هاجيدورن وجلايم ، ويترجم على طريقة جوتشيد ، ويكتب القصص القصيرة على نسق جيللرت ، ويحلم بشهرة هاللر وكلوبشتوك ـ وهؤلاء جميعا هم نجوم الأدب الألمانى فى النصف الأول من القرن الثامن عشر .

ولما علم أبوه بأمر صداقته مع موليوس ـ ذلك الصحفى الذى هجر القرية منذ زمان وأخذ ينتقدها فى مقالاته ، مُتّهماً المواطنين بالأفق الضيق ، وساخراً من الخطب الدينية القاسية التى يلقيها والدليسنج ـ عندئذ توجّس الأب خيفةً وأمر بأن يعود ابنه إلى القرية ، ليبتعد عن جوّ موليوس المسموم . فكتب إليه يطلب عودته ، بحجة مرض أمه الشديد . وأسرع الفتى عائداً رغم برد الشتاء القارص . فأحسنت الأسرة استقباله ، خصوصا وأنهم خدعوه بمرض الوالدة ، وأرادوا استرضاءه بشراء حلة جديدة ، ثم طلبوا منه أن يركز على دراسة العلوم الدينية والطب ، وأخبروه بأن فاعل خير سوف يسدد ديونه ويدفع له المصاريف الجامعية . ثم سمحوا له بالعودة إلى ليبزج . وهناك أخذ ليسنج يستمع إلى المحاضرات بأذن واحدة ، ويطالع ويطلع بعين واحدة ، أما باقى حواسه ، بل كل كيانه فقد انغمر فى الحياة الصاخبة بالمدينة ، ليستخلص منها نماذج للشخوص التى يعرضها فيما يكتب من ملاهٍ (كوميديات) ، لأنه كان يعتقد أن الملهاة تستهدف الإصلاح عن طريق المزاح .

ولما عاد ليسنج إلى ليبزج كانت فرقة كارولينا نُوبْير للمسرح المتجول قد أفلست وقررت الانتقال إلى فيينا ، بعد أن تعهّد الفتى المتهور ليسنج بسداد ديونها . وقد عرضت عليه الفرقة أن يذهب معها إلى النمسا ، ربما كمخرج ، ربما كمؤلف ، أو ربما كممثل . لكن ليسنج ودّع الفرقة وودّع مدينة ليبزج ، وانتقل إلى برلين ـ مقر الحكم الملك فريد ريش تلميذ فولتير وصديقه ، وبذلك ننتقل إلى المحطة الثانية فى حياته .

استعرض ليسنج ما كتبه من أشعار بأسلوب العصر ـ حيث كانت الموضة آنذاك هى محاكاة الشاعر القديم أناكريون الذى تغنى بالحب والخمر ـ فوجد أنها لا تقل عن أشعار جلايم وهاجيدورن . ومن ثمّ ظن نفسه شاعراً . وعندئذ أصبح فى حيرة من أمر نفسه : فقد درس علوم الدين ، لكنه يتجنب وظيفة الواعظ ؛ ثم درس فقة اللغة ، لكنه لا يميل إلى التدريس ؛ ونظم الشعر وكتب للمسرح ، إلا أنه مازال قليل الثقة بمواهبه المتعددة . فكثيراً ما خطط ليسنج ، وسريعاً ما نفّذ ، ولكنه كان يترك خططه بالسرعة نفسها . وبين الإقدام والإحجام كان يستنفد كل طاقاته . وتعددت أفكاره ، وكثرت طموحاته ، لكنه لم يركن إلى عمل ليتمه ويجيده . ومع ذلك فلو جمعنا شتات فكره ، لوجدنا أن مُجمل إنتاجه ، وهو بعدُ لم يتعدّ الخامسة والعشرين ، يدل على موهبة مكافح يتدرب ليستعدّ لمعركة حياته الساخنة .

لم يبق أمامه سوى العمل الصحفى . وهنا ساعده موليوس أيضا فى الالتحاق « بجريدة المثقفين البرلينية » التى عرفت باسم « جريدة فوص » نسبة إلى مؤسسها الشاعر فوص . أخذ ليسنج يمدها بالمقال الأدبى لمدة سبع سنوات ، كما أسس فيها ملحقاً شهرياً بعنوان « الجديد فى دنيا الفكر » ليقدم فيه أحدث الأخبار والنقد فى مجال الفنون والعلوم .

كان أبوه يتمنى أن يرى ابنه ـ بعد هجره لدراسة اللاهوت والطب منكبّاً على دراسة الآداب الألمانية فى جامعة جوتنجن مثلاً ، ليجد مكانه بين أساتذتها اللامعين . ولم يعرف أن الابن يرفض السلك الجامعى حتى لا تتقيد حريته ويصبح موظفا فى القطاع العام !



ولما علمت الأسرة بانتقاله إلى برلين لأسباب غير مقنعة منعت عنه مصاريف الكساء السنوى هى الأخرى . وأقام الأديب الشاب فى برلين بحجرة متواضعة ، وأخذ يتعايش من بعض الترجمات ، ومن مراجعة الأعمال الأدبية لدور النشر ، ومن مقالاته الصحفية . يُضاف إلى ذلك بعض الدخل المتواضع من أعماله المسرحية الأولى ، ومنها : « العالم الشاب » ، « عدو المرأة » ، « العانس » ، « الملحد » ، « اليهود » ، « الكنز » . وهى أعمال انتقد فيها غرور العلماء وزهوهم ، وظاهرة العداء للمرأة ، شهوة الزواج ، ظاهرة الإلحاد ، وحب المال . وقد صاغها جميعاً فى قالب تقليدى ، على غرار الأعمال المسرحية الفرنسية التى تعرض الدسائس والمؤامرات ، وأمدها ليسنج بالمناظر القصيرة والأحاديث المقتضبة ، متناولاً فيها ما عرفه فى ليبزج وبرلين من حياة الرذيلة وتقاليع الموضة والمظاهر الكاذبة ، مستعرضاً فيها شخوصاً مثل الضباط السابقين والفرسان المتهورين والخدم المتآمرين . وقد لاقت كلها إقبالاً كبيراً ، نظراً لما فيها من المرح والانتقادات والفكاهة .

قطع ليسنج إقامته فى برلين ثلاث مرات ، كانت أولاها عندما شعر بأنه لابد وأن يتم دراساته التى قطع فيها شوطاً بعيداً . وفعلاً عاد الصحفى الشاب إلى فتنبرج ، وحصل هناك على درجة الماجستير فى الآداب عام ١٧٥٢ ، ثم عاد إلى برلين لينشر طبعة مكتملة فى ستة مجلدات للأعمال التى كتبها حتى ذلك الحين ، ومنها بحث بعنوان « بوب - شاعر ميتافيزيقى » شاركه فيه صديقه منديلسون ، ثم مسرحية « مس سارا سامبسون » .

وفى عام ١٧٥٤ كتب ليسنج رسالة إلى أستاذ اللاهوت فى جامعة جوتنجن ، وهو المستشرق يوحان دافيد ميشائيلس (صديق والده) ، وقد لخص فيها حياته كالآتى :

« تفضلتم سيادتكم بالكتابة إلىّ لتقفوا على بعض ظروفى ، ولتحيطوا علماً بشخصى . فهل هناك ما هو أهم فيما يُذكر عن إنسان سوى اسمه ، خصوصاً إذا لم يكن له خدم ولا أصدقاء ولا حَظّ ؟ . . . تعلمت فى مدرسة مايسن (بجوار كامينتس) ثم درستُ فى ليبزج وفتنبرج . وعندما يسألنى سائل عن دراستى ، أشعر بحرج شديد . فقد حصلت على الماجستير فى فتنبرج ، بمعنى أننى أزيد عن مجرد « طالب » - كما يسمينى القس لانجى ، ولكننى أقل من (واعظ) - حيث يظننى الأستاذ فالش . وأنا أقيم فى برلين منذ عام ١٧٤٨ ، ولم أغادرها إلا لنصف عام قضيته فى مكان آخر . وأنا لا أبحث عن ترقية هنا ، بل إننى أعيش هنا وكفى ، لأننى لا أستطيع المعيشة فى مدينة أخرى . وإذا ذكرت سنى - وهو الآن ٢٥ عاما - فإننى أقول إن تاريخ حياتى قد انتهى ، وأترك المستقبل بأحداثه للعناية الإلهية ، وأعتقد أنه لا يوجد إنسان يواجه المستقبل بما أواجهه من لا مبالاة » ومع هذا الخطاب بعث ليسنج بمسرحية « اليهود » التى يرفض فيها الأحكام العامة عن شعوب بأسرها ، ويشير فى بُعد نظر - ودون ذكر أسماء - إلى صديقه موسى منديلسون ، الذى تنبأ ليسنج بنبوغه وعبقريته ، وتحققت نبوءته فيما بعد .

ثم غادر ليسنج مدينة برلين للمرة الثانية عام ١٧٥٥ ولمدة ثلاث سنوات قضاها فى ليبزج ، حيث أراد أن ينطلق منها فى رحلة ثقافية بتمويل من جوتفريد فنكلر ، لكن الرحلة لم تصل إلى هدفها المنشود ، وهو زيارة إنجلترا وفرنسا ، إذ لاحت - آنذاك - نذر الحرب ، فاكتفت الجماعة بزيارة بعض المدن فى شمال ألمانيا وهولندا ، وطافت بالمتاحف والمسارح والمكتبات ، وعادت بعد زيارة أمستردام . تعرّف ليسنج فى هذه الجولة على الشاعر كلوبشتوك ، والممثل إيكهوف فى هامبورج . وعاد ليسنج إلى برلين عام ١٧٥٨ ، وانضم إلى زمرة أصدقائه الفيلسوف منديلسون والأديب الناشر نيقولاى والضابط الشاعر إيفالد فون كلايست (شقيق الشاعر المسرحى الكبير هينريش فون كلايست) . إلا أن الصداقة مع كلايست لم تدم طويلاً ، حيث مات كلايست فى أثناء الحرب مع روسيا وبدأ ليسنج فى نشر دراسات أدبية ناقدة بعنوان « رسائل بشأن الجديد فى الأدب » - أصدرها بالتعاون مع نيقولاى ومنديلسون . وهى سلسلة من المقالات ، معظمها نقد فى قالب رسالة إلى مجهول ، وتبلغ فى مجموعها ٣٣٣ رسالة ، منها خمسون بقلم ليسنج ، وهى جزئية فى نقدها ، صريحة فى لومها ، مخلصة فى مدحها . وجّه ليسنج نقده اللاذع إلى الأدباء المغرورين ، والمؤرخين المتزمتين ، والضعفاء من المترجمين ، الذين يهمهم المبنى أكثر من المعنى وفى الرسالة الشهيرة رقم ١٧ يشن ليسنج حملة شعواء على أستاذ الجيل آنذاك - الأديب جوتشيد - وينتقد نظرياته الخاصة بتطور المسرح الألمانى ، ويرفض مذهبه العقلانى ، كما يرفض التراجيديا الاجتماعية الفرنسية ، مفضلاً عليها التراجيديا القديمة عند سوفوكليس . وقد أثبت ليسنج أن كورناى وراسين ومعهما الفن المسرحى الفرنسى - والفرنسيون هم النماذج والمثل العليا التى أعتمد عليها جوتشيد - لم ينجحوا إلا فى تقليد الإغريق آلياً . وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى أن ليسنج هو أول من لفت الأنظار إلى عظمة شيكسبير الفنية ، فرآه قريبا من المشاعر الألمانية ، واعتبر فنه الدرامى طبيعيا وأصيلا .



وفى بحثه فى النقد الفنى والجمال بعنوان « لاؤكون - أو الحدود بين الرسم والشعر » (١٧٦٦) يستشهد ليسنج بالفنان والأثرى فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) ومبادىء فنه الإغريقية الروح ، والتى كان لها تأثير قوى على معاصريه ، خصوصا فى العصر الكلاسيكى فيما بعد . كان فنكلمان متشبعاً بفكرة أن الفن الإغريقى ليس له إلا هدف واحد ، وهو عرض الجمال « فى سذاجة نبيلة وعظمة هادئة » . ويشبّه فنكلمان أعمال الإغريق بالبحر العميق ، فكما أن أغوار البحر هادئة ساكنة ، بينما سطحه يرغى ويزيد ، فإن تماثيل الإغريق تعبر هى الأخرى عن كل العواطف والانفعالات ، بينما روحها راسخة فى عظمة وهدوء .

تعرّف ليسنج على فنكلمان ، ورأى صوراً لمجموعة تماثيل لاؤكون (الموجودة بالفاتيكان) ، فتاقت نفسه إلى مقارنة ذلك الجمال المجسَّد بقوانين الشعر . ولاحظ ليسنج أن فن النحت يعرض جسداً ملموساً ، بينما يعرض الشعر معنويات محسوسة يغلب عليها التتابع الزمنى . وكانت المشكلة الرئيسية فى نظر ليسنج تكمن فى مقدرة الشاعر على خلق صورة مجسّدة ناطقة . أشاد ليسنج بنماذج لذلك من الشعراء القدامى ، الذين لا يصفون الظواهر الساكنة ، بل يحوّلونها إلى حركات وأحداث . وعبّر ليسنج فى بحثه عن كثير من القوانين والنظريات ، مثل نظرية « اللحظة الخصبة » فى فن النحت ، أو نظرية حدود الجمال ، كما طلب الشعر بأن يقتصر على عرض كل ما يتصف بالكمال الداخلى - وكلها نظريات راعاها الشعراء الكلاسيكيون (جوته وشيللر مثلا) .

ومرة ثالثة يقطع ليسنج إقامته فى برلين ، عندما توسط له صديقه الضابط الشاعر إيفالدفون كلايست وألحقه فى وظيفة سكرتير للقائد فون تاونتسين فى معسكر بريسلاو فى أثناء حرب السنوات السبع . ورغم كثرة أعماله الإدارية ، كان ليسنج يوفر وقتاً ليمارس فيه قراءاته وهواياته (مثل ركوب الخيل) ، وكان يستغل ما يتوفر لديه من المال فى شراء الكتب ، أو يرسل بعضا من ذلك المال إلى مسقط رأسه لتمويل دراسة إخوته الصغار . وبعد خمس سنوات من العمل فى خدمة الجيش عاد ليسنج إلى برلين ، ومعه مسرحيته الجديدة بعنوان « مينافون بارنهيلم » التى استقى أحداثها من خبرته وتجاربه فى أثناء الحرب . وليس من عجب أن يسميها جوته « الوليد الشرعى لحرب السنوات السبع » . اعتبرها البعض وثيقة تنطق بمشاعر ليسنج نحو الوطن ، واعتبروا أنها مُهداة فى ولاء إلى الفيلسوف الجالس على العرش ، إلاه المعارك وعبقرى

السلام ـ الملك فريدريش . إلا أن هناك من اعتبرها نقداً لاذعا موجهاً ضد الملك ، وضد ظلمه واستبداده ، وضد جهازه الإدارى الحاكم ، الذى يسىء معاملة الضباط وهم خارج الخدمة . ومع ذلك فقد أخذت المسرحية تغزو دور المسرح بالتدريج ، إلى أن أصبحت ـ فيما بعد ـ ضمن مقررات الكتب الدراسية لتعليم التلاميذ الوطنية .

غادر ليسنج مدنية برلين نهائيا ، وقصد إلى هامبورج ، وهى المحطة الثالثة من محطات حياته . عمل هناك ناقدا فنيا وكاتبا مسرحيا فى المسرح القومى للمدينة لمدة ثلاث سنوات . ركزّ ليسنج على إصدار عمل أدبى كبير عن المسرح بعنوان « المسرح الهامبورجى » ـ فى صورة مجلة صدرت تباعاً ، وتناول فيها ليسنج الخطوط العريضة التى تؤدى إلى نهضة المسرح وتنظيم عمل المؤلف والممثل ، إيماناً منه بضرورة تنبيه الأمة إلى الاهتمام بالمسرح ، فهو يخدم الثقافة فى المقام الأول . وجرْياً على عادته فى سرعة التخطيط والتنفيذ ، ثم ترك المشروع قبل أن يتم أوقف ليسنج صدور مجلة « المسرح الهامبورجى » عندما لاحظ أن إفلاس المسرح هناك وشيك الحدوث .

ومن الجزءين الصادرين لتلك المجلة نودّ أن نشير أوّلاً إلى نظرية ليسنج حول العمل المأساوى ، وكيف يثير فى نفس المشاهد الخوف والتعاطف ، أو الخشية والمشاركة الوجدانية ، وهى تلك النظرية التى شغلت أجيالا من الباحثين ، فاختلفوا فى تفسير لفظة **Furcht** وهل تعنى الخوف أم الفزع أم الخشية ، واختلفوا كذلك فى تفسير لفظة **Mitleid** وهل هى المشاركة الوجدانية أم مشاطرة الأحزان .

يُضاف إلى ذلك ، أن ليسنج انبرى يدافع فى تلك المقالاتِ عن فن شيكسبير ، ويسوق الأدلة والبراهين على أن رجال المسرح من الفرنسين ـ أمثال كورناى وراسين وفولتير ـ قد أخطأوا فى فهم القوانين التى أخذوها عن أرسطو ، وخصوصا فيما يتعلق بقانون الوحدات الثلاث بالعمل الدرامى (وحدة المكان ، وحدة الزمان ، وحدة الحدث) . فلم يشترط أرسطو أن تجرى أحداث المسرحية فى مكان واحد وفى ظرف ٢٤ ساعة ، بل إنه ـ كما يقول ليسنج ـ يطالب أساساً بوحدة الحدث التى تقوم على وحدة الشخوص . وهذا الدم الداخلى ، الذى يجرى فى عروق الشخوص ليمّد الحدث بالحيوية اللازمة ، لا يتوفر فى التراجيديا الفرنسية ، لكنه موجود فى أعمال شيكسبير ، ولذلك ينبغى أن يتخذه الألمان مثالاً ومرجعاً فى هذا الصدد ، فهو الشاعر الذى يلهب العواطف ويثير الخشية والمشاركة الوجدانية ، بمعنى أن المشاهد يعتقد أن ضربات القدر الموجّهة إلى الشخوص موجّهة إليه هو الآخر . ويرى ليسنج أن مسرح شيكسبير يعرض علينا القيم الخالدة التى تنير لنا معالم الطريق فى الحياة . ومن ثمّ ركز ليسنج بدوره على وحدة الشخوص ، وقلّل من الأحداث الخارجية ، ليجعل معظم الأحداث ينبع من داخل النفس البشرية ، فتظهر الشخوص فى أقوى صورها .



استمتع ليسنج بجو هامبورج ، خالط كبار الممثلين آنذاك ، (أمثال إيكهوف وفريدرش شرودر) ، وتعرف على سيدات المجتمع (أمثال فريدركه هينزل) ، وأنضم إلى الجمعيات الفنية والثقافية ، وصادق الدكتور يوحان ألبرت رايماروس ، وتردّد على القسّ جوزى ، وأعجب بمجموعة الأناجيل التى جمعها ، كما أشاد بالقس ألبرتى وبكفاحه ضد المتزمتين من رجال الدين . وبذلك جمع ليسنج بين علوم الدين وعلوم المسرح وإلى جانب عمله المسرحى شارك ليسنج فى تجارة الكتب ونشرها ، وذلك بمساعدة الناشر يوحان كريستوف بودى (صاحب مجلة « فانديس بيكر بوته » ومترجم لورانس ستيرن إلى الألمانية) . ولكى يحصل ليسنج على رأس المال اللازم لأعمال النشر ، قرر أن يبيع مكتبته الخاصة بالمزاد ، وهى التى جمع معظمها فى برلين ، وكانت تضم مجلدات فريدة ثمينة ، مما جعل منديلسون ونيقولاى يحذرانه ، ولكن بدون جدوى . كان شعار المشروع « عش واترك غيرك يعيش » ـ ويقصد منه ليسنج أن يحصل المؤلفون على نصيب عادل من أرباح الناشرين ، وهى فكرة ترجع أساساً إلى الفيلسوف لايبنتس . وسرعان ما أفلست دار النشر هذه ، بسبب مكايد دور النشر الأخرى . ومرة أخرى يتحطم أمل ليسنج فى الاستقلال الاقتصادى الذى كان يقصد من ورائه مساعدة ذويه وتأمين مستقبله .

ولما انتهى العقد المبرم بين ليسنج وبين المسرح القومى فى هامبورج ، ولما فشلت دار النشر ، ولما لم يكتمل العمل النقدى الكبير عن « المسرح الهامبورجى » ـ غادر ليسنج مدينة هامبورج ، وقصد إلى فولفنبوتل ـ وهى المحطة الرابعة والأخيرة فى حياته ـ حيث عمل أميناً لمكتبتها ، ليكون فى رحاب الكتب والبحث العلمى . تردد ليسنج طويلاً فى أمر مغادرة هامبورج وقبول الوظيفة الجديدة فى فولفنبوتل . ولم يكن الوداع من هامبورج سهلا ، لكنه غادرها وهو مدين بمبالغ طائلة ، مما اضطره بيع كتبه مرة أخرى ، حتى يتغلب على الضائقة المالية . ودخل فولفنبوتل والأمل يحدوه فى أن يستقر به المقام ، بعد أن أجهدته التنقلات والأيام !

* كان عزاؤه الوحيد فى الوظيفة الجديدة هو انضمامه لزمرة العلماء فى بلاط الدوق كارل ، كما أن مكتبة فولفنبوتل كانت ذائعة الصيت ، فانغمر ليسنج بين جوانبها ، يستخرج من كنوزها الدّرر الغوالى ، ليقدمها لجيل من العلماء والباحثين . إلا أن الجانب الإدارى كان ضعيفاً ، حيث كان القيد بدفاتر المكتبة غير دقيق ، وهو أمر ظل محل نقد حتى عصرنا الحاضر .

* ولما بدأت مدينة فيينا فى عهد ماريا تيريزيا والقيصر يوسف الثانى فى تحسين أوضاع المسرح ، وجّهوا دعوة إلى ليسنج ليشارك بآرائه ، وكذلك الحال فى مدينة دريسدن ومدينة مانهايم . ذاع صيت ليسنج بعد صدور مسرحيته « إيمليا جالوتى » ـ وهى مأساة قديمة ارتدت حلة العصر ، فهى تعرض ظاهرياً للصراع بين الحاكم وطبقة النبلاء ، لكنها فى الواقع شعار ثورى ينبع من أفكار الشعب ، إنها شكوى من الحاضر ونداء للمستقبل ، قال عنها جوته « إنها الخطوة الحاسمة لمعارضة السيطرة الظالمة ، وقد شجعتنا نحن الشباب ، وأصبحنا ندين بالكثير لليسنج » . أما هيردر فقد أعجب بشجاعة ليسنج وتمنى لو تصبح المسرحية شعاراً معناه « تعلموا من هذا التحذير ! » . وأشاد شيللر بالمؤلف ، وبأنه كتب « أعمالاً مأساوية مليئة بالمُلَح ، مُدجَّجة بالإبَر اللغوية الوخَازة » .

* وانتقد الناقدون القاعدة العقلانية التى بُنيت عليها المسرحية ، إلا أنهم نسوا ما فيها من الوضوح والحماس ، وما نشعر به فيها من حيوية العرض وصدق التصوير . كان كل ما يبتغيه أمثال أولئك النقاد هو الكاتب الثمل الولهان ، الذى يتصف ببعض الغباء ، لتأتى أعماله ساذجة لا تقلق بالهم . وسواء كان المنظر على جبال الأوليمب أو على أعتاب قاعات الملك ، فهم يركعون ويسجدون ، سعداء بأن أمثالهم لا يطيقون مصيراً مأساوياً بقدر ما يتحملون واقعة محزنة . ولما كان ليسنج واثقاً من عقليته الدرامية ومن فنه المسرحى ، فلم يعبأ بنقدهم ووصفه بالهراء .

* سلط ليسنج الأضواء فى مسرحيته « إيمليا جالوتى » على عناصر ثلاثة : العنصر الإنسانى ، العنصر الثقافى ، عنصر السلوك . ويتضح ذلك مثلاً من حديث بين الأمير الحاكم وبين مستشاره القانونى ، الذى يدخل عليه ليحصل على توقيعه على بعض القرارات ، ومن بينها حكم بالإعدام ، فيرد الأمير : « بكل سرور ، هات بسرعة ! » ـ مما يجعل المستشار يعتذر بأنه نسى إحضار الحكم ، وسوف يحضره فى اليوم التالى . وينصرف الأمير ، تاركاً المستشار فى حالة انزعاج من هذا السلوك ●

"مولد وصاحبه غايب" والصعود فى زمن السقوط

حسن عطية

إثر حادث أليم ، يـروح ضحيته مليونير وابنه وأخو زوجته ، تتفجر أحداث أحدث مسرحيات نعمان عاشور المعروضة حاليا من إخراج سعد أردش باسم «مولد .. وصاحبه غايب» ، فانطلاقا من غياب فتوح بك فجأة ، يهتز عالم عائلته والمرتبطين بها ، مما يتطلب إعادة ترتيب الأوضاع وفق المتغيرات الجديدة ، داخل واقع مشحون بالتفاعلات ، مما يمنح المسرحية جراءة الفكرة وشجاعة المواجهة ، دون غض النظر عن تهافت الصياغة الفنية الجمالية كتابة وعرضا ، مما يثير التساؤل المؤجل حاليا حول ابداعات نعمان عاشور الأخيرة من جهة ، وحول انجازات سعد أردش الأخيرة ، وقدرته على الارتفاع بقامة نصوص أقل قيمة فكريا مما يطرحه نعمان هنا ، نذكر منها ما فعله تشكيليا وجماليا وقدرة على التوصيل الخلاق مع نصى «الحلم يدخل القرية» لسعد مكاوى ، و«فوت علينا بكرة» لمحمد سلماوى .

ومع التأجيل المؤقت للبحث عن إجابات شافية للحركة النقدية تساعدها فى الوقوف إلى جانب المسرح الجاد فى مصر ، والدفاع عنه ضد الهجمات الشرسة الموجهة له داخليا وخارجيا ، فلنتجه معا للدخول إلى عالم مسرحية «مولد .. وصاحبه غايب» والمنطلقة أحداثها من موقف (إعادة ترتيب) الأوضاع بعد غيبة رب الأسرة ، والشريك الهام فى مجموعة الشركات الرأسمالية ، وإن لم تعن تلك الغيبة تماثلاً بين فتوح بك ، وصاحب المولد الذى بغيبته قد أقيم ، حيث أن ذلك الأخير قد غاب منذ زمن ، حينما استطاعت البورجوازية الكومبرادوريه ذات المسالك الطفيلية ، أن تنقلب وتنتصر على البورجوازية المتوسطة الوطنية ، وأن تجهض بذلك التجربة الثورية فى الخمسينيات والستينيات ، وأن تدعم وجودها الجديد بغابة من القوانين المتشابكة المحققة لمصالحها ، والمعطلة لحركة الجماهير ، وأن تفرز بالتالى أبطالها الجدد ، من أمثال فتوح بك الذى استطاع فى أقل من عشر سنوات الانتقال من وضعية اجتماعية لوضعية اجتماعية مغايرة ، مستغلا حركة الواقع المسيرة لصالح طبقة طفيلية ، فانتقل من العمل كسروجي سيارات إلى بيع قطع الغيار ، إلى استيراد كل ما يجبر المجتمع على استيراده فى زمن الأزمات ، حتى أصبح مليونيرا يبنى فيلته على أحدث الطرز السينمائية ، ويتاجر فى كل شىء ، ويشترى العربات المعدة خصيصا للمليونيرات .

سعد أردش



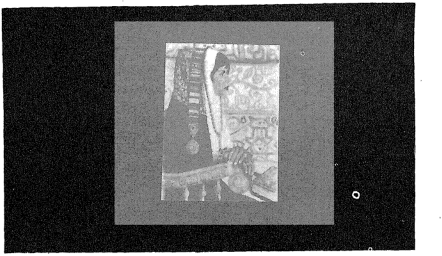
فالمولد منصوب من زمن ، وإعادة ترتيب الأوضاع ، لا تعنى سوى بعض الحزن ، ثم إعادة توزيع الأنصبة بين الشركاء ، بحثا عن أشكال جديدة للتعامل داخل نفس المولد ، وعليه فالمسرحية تفتح ستارها بعد مدخل صوتى تتداخل فيه الأغانى الوطنية بالأغانى السوقية بمؤثر لحادث عربة ، وما أن يفتح الستار حتى تتوافد أمامنا الشخصيات فى معرض كامل تضمه قاعة ضخمة بالدور الأسفل لفيلا فتوح بك ، معرض من الشخصيات تدخل تدريجيا أمامنا لتقدم نفسها أو يقدمها الغير ، كاشفة عن أفكارها وسلوكاتها القديمة والجديدة إزاء الحادث الأليم ، وبدءاً من حيلة الحديث الشهيرة بين الخادم وآخر نتعرف على المعلومات الأولية بشكل مباشر ، فنحن الآن بعد مرور ثلاثة أسابيع على الحادث ، يساعد أحمد ابن فتوح الخادم على إزالة آثار الحزن عن البيت ، ويستقبل محامى العائلة لإنهاء آخر شركة من الشركات الثلاث التى يقومون بتصفيتها ، وإعادة توزيع الأنصبة ، فأحمد هو أول من يقدم من عائلة فتوح على طرح مسألة التصفية ، بغرض الخلاص من تشابكاتها ، فهو مدرك بأن الأمر قد قضى ، وأن الحمل كله قد وقع على اكتافه ، وعليه وحده بصفته الرجل الوحيد حاليا فى العائلة ، تحديد حركتها الجديدة ، ومع إعلان إيمانه بالثورة والاشتراكية ، ونبذ قيمة المال ، وسعيه للتصفية حتى يستريح من هم المال ، يتساءل عن كيفية تراكم هذا الكم الهائل من المال دون أن يدرى ، فيجيئه الرد بتبرير من أحد شركاء أبيه (الأسطى دهب) أنه «كان غرقان فى السياسة والثقافة والكتب والمبادىء» ، كان منعزلاً عن حركة الواقع المسيرة فى اتجاه رأسمالى ، وهى مقولة لا تقل ابتذالاً عن مقولة «الوعى المفقود» ، حيث ترفع مسئولية المشاركة فيما حدث عن المثقف الذى صمت بإرادته وتزيف الوعى بخلقها لأهل كهف ثقافى ، يخرج منه أصحابه كل فترة . مذهولين مما حدث ، متعجبين من كيفية حدوثه .

بل أن أحمد بحديثه يثبت تهافت تلك المقولة ، حيث كان يعى ما يجرى ، ورفض المشاركة فيه «كنت عايزنى أسرق معاهم ، زى ما انت سرقت» ، هو أدرك حركة الواقع وآثر مواجهتها بالسلب ، وها هو بعد موت أبيه ، الذى شارك بالسرقة فى تكوين ثروتهم ، يسعى للانتهاء منها ، حتى لا يحمل وزرها ، ومع ذلك فما أن ينتهى المحامى من توزيع الأنصبة ، والاقتراح بانشاء شركات جديدة بنفس الأسماء والنشاط القديم دونما تغيير فى الأوضاع ، حتى يقبل أحمد دون رفض أو تذمر ، لقد اختبر الواقع صلابته الفكرية ، فما أن تحول من مجرد ابن مالك يرفض طريقته فى الحصول على المال ، ويكتفى برفضه السلبى إلى أن أصبح مالكاً يسير فى نفس الطريق ، فيكتفى بارضاء ذاته بالصراخ ، على حين يقبل عمليا السير فى نفس الطريق .

هكذا يسقط أول وأهم بطل فى مسرحيتنا تلك ، والمتحمل وحده عبء مناوئه الطرق الطفيلية فى

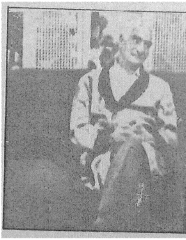
الحصول على الأموال ، ومن ثم يهتز من البداية البناء الدرامى ، فمن إذن يحمل الرأى والموقف الآخر ؟! . . من سيصارع من ؟ . . الأخت الصغرى «الهام» بشخصيتها الهامشية الفكر والفعل حتى الآن ، لا تفعل شيئا سوى مساندة أمها ، أو التعليق على ما يحدث أمامها بمصطلحات سيكولوجية استقتها أو حفظتها من دراستها الجامعية . . أم الأخت الكبرى «سهام» العائدة محبطة من ألمانيا ، بعد طلاقها من زوجها المقدم نصار الشريك الهام فى مجموعة الشركات ، والتى تزوجته لتوثق العلاقة التجارية بينه وبين أبيها ، بعلاقة عائلية ، وعندما مات الأب ، وغير المقدم نصار نوعية عمله طلقها ، بل وطلق مصر بأكملها ، مختاراً الزواج بألمانية ومتجنسا بجنسيتها . . أم الأم «ثريا هانم» التى لا تهتم فى البداية بتوزيع الأنصبة ، وتسعى للانسحاب من الدنيا لتعيش إلى جوار مقابر من ماتوا ، دون أن تنسى وضعها الاجتماعى ، فتجهز لنفسها حجرتين كاملتين بالمدافن ، هذا دون أن تفقد وعيها بواقعها فهى كانت على علم كامل بكيفية تكوين زوجها لأمواله ، بل وتدرك أنه كان قادراً على الالتفاف حول القوانين ، «عمره ما عصى عليه قانون وهوحى» ، وهى تعبر عن عقلية صاغتها السياسة الإعلامية فى بداية السبعينيات بشجبها لكل انجازات وايديولوجية التجربة الستينية ، فأحمد ابنها هو واحد من «بتوع الاشتراكية» التى تجاوزتها المرحلة ، ومن ثم فهى تهاجمه عندما يدافع عن الأسطى دهب ـ بصفته سائقا قديما ـ وتذكره بأن ذلك كان فى الماضى «أيام الاشتراكية بتاعتك» ، وبالتالى فهى بحكم تكوينها وممارستها العملية مع زوجها فى تكوين الثروة وأفكارها لا ولن تقف أمام الثروة الموزعة ، لذا لم يعد هناك صراع بين أحد وآخر على شىء ، مات رجل ، وقبل أولاده وزوجته السير فى نفس طريقه ، بل أن توجه الزوجة ثريا هانم إلى المقابر لم يكن كما أعلنت فى البداية إتباعا على الزوج الغائب ، وإنما هى فترة انعزال تعيد ترتيب أوراقها وسلوكاتها مع الآخرين ، كما ستعلن فيما بعد .

ولأن المسرحية ـ النص اكتفت بدلاً من عرض (الموقف الدرامى) الذى ينشأ من وفود متغير جديد على الواقع ، يستلزم اتخاذ مواقف متباينة للشخصيات الموجودة داخله ، أو يزيل عنها أقنعة اختفت خلفها ، فيصبح (الموقف الدرامى) هو وجوداً بين وضع ووضع ، ومفجراً لصراع بين المشتركين فى كل من الوضعين ، ولكن اكتفت المسرحية ـ النص بعرض شخصيات منتقاة بعناية من الحياة ، التقت إثر (حادث حياتى) لتكشف عن أفكارها أمامنا ، دون أية ضغوط درامية أو فكرية تدفعها لذلك الكشف ، كما أن المسرحية ـ العرض اكتفت بالصياغة التشكيلية للمكان ـ ڤيلا فتوح بك الضخمة ، ومدافن الأسرة ـ كاشفة عن ذوق تلك العائلة ـ الطبقة ، والذى يساوى بين (قيمة) الأشياء و(حجمها) وبالتالى تركت المسرحية ـ النص والعرض ، الشخصيات تدخل أمامنا وتخرج بمبررات واهية ، وتتحدث بسرعة ومباشرة عن أفكارها ومعتقداتها ، وعن أفكار



ومعتقدات الآخرين ، مقدمة لنا فى النهاية صورة للصاعدين من القاع إلى القمة ، الذين تحولوا من أجراء إلى ملاك «فى غفلة من الزمن» كما يقولون ، وبوعى كامل بالزمن كما يقول الواقع .

فالسيد فتوح ، العامل القديم ، أصبح (بك) ورجل أعمال كبير ، وابن خالته حسنين ، بائع الخضروات الصغير أصبح (بك) أيضا وشريكا ثانيا بمجموعة الشركات ، وقد تزوج من السيدة سونة ، الشرية هى الأخرى ، والتى يقدم ، مع بداية المسرحية ، على سحب كل أموالها من البنك المودعة فيه ، لإعادة إيداعها فى سبعة بنوك أخرى . باسمه ، كما أنه يهاجمها على ما يلوكه لسانها من آراء مستقاة من أحمد ، تهاجم بها المحيطين بها ، فتثير السخرية ، حيث تبدو الكلمات المقالة أكبر من حجمها الثقافى . . أما الشريك الثالث فى تلك المجموعة ؛ فهو المقدم نصار ، غائب عن الساحة أمامنا ، لكنا نعرف كل شىء عنه منذ البداية فهو الشريك بالنصيب الأكبر فى مجموعة الشركات ، وهو أيضا منتقل من القاع ، حيث شارك فتوح بك فى مصاريف دراسته بالكلية العسكرية


إبراهيم الشامى

وما أن تخرج حتى وجد الثورة قد قامت ، فتعلق بأذيالها فكان من صغار الضباط الأحرار ، أو هكذا ادعى ، وارتبط بالقيادة العسكرية ونجح فى أن يكون من (رجال المشير) ـ أو من منتفعى الثورة كما فى العرض المرقب ـ فحصل بذلك على نياشين فى حرب اليمن ، وعلى حكم بالسجن لدور مشبوه داخل الجيش ، فهرب بأمواله إلى الخارج ، متنقلا بانتهازية إلى مجال التجارة منشئا مع فتوح وحسنين مجموعة الشركات التى شاركت فى استيراد بضاعة أوربا إلى مصر فى كل أزماتها ، وهو اليوم ينهى كل علاقته بتلك الشركات ، بعد انتقاله إلى تجارة الأسلحة فى شركة كبرى مع بعض السوريين واللبنانيين ، مستغلا أيضا الواقع المتردى للعالم العربى .

أما الأسطى دهب ، صاحب الوجود الهام داخل هذه الأسرة ، فهو صديق قديم لفتوح ، منذ أن كان سائقا بالجراج المجاور لغمل فتوح ، كما كان صديقا لأحمد وأفكاره إلى الدرجة التى كان يعتبره فيها نموذجا للكادحين ، ومع ذلك فقد استغل دهب ذكائه ، وقدم جهده وعمله ـ شريفا أو غير شريف ـ لاستغلال السادة الجدد ، مقابل مشاركتهم فيما يحصلون عليه ، فهو الدينامو المحرك للشركة ، وله حق التوقيع على الصفقات والشيكات الخاصة بالشركات ، فهو متحمل عن الجميع المسئولية ، مقابل أن يكون له الخمس فى مجموعة الشركات ، ومع ذلك فهو الوحيد بينهم الذى لم يسع لتغيير (شكل) حياته ، فلم يتلقب بلقب البكوية ، فى زمن عودة الألقاب متسللة ، ولم يعلن عن نفسه كرجل أعمال وإنما ظل مجرد سائق للعائلة ، مستفيداً من كل شىء ، ومحركا كل من حوله ، واعيا بالواقع المحيط ، مقدما تبريراته للمشاركة فى سرقة الشعب ، فى زمن النهب ، بأن ما (حصل) عليه هو مقابل (جهده) الفعلى ، وأن (مشاركته) فى السرقة لم تكن إرادية ، وإنما دفعا من الآخرين ، وإن (سرقاته) هذه إنما جاءت فى زمن غابت فيه الرقابة ، أو غيبت بكافة أشكالها ، فأباحت النهب ، هى دفوع تبريرية تتوالى فى إدانة واقع وأن سعت لتبرئة الذات من

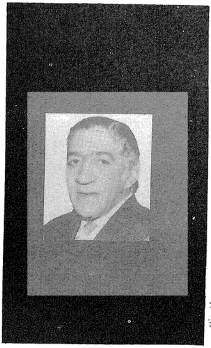
المشاركة فيها حدث ، بنفس منطق (الوعى المفقود) و(الغرق فى بحار السياسة والمبادىء) ، منطق السادة عندما يواجهون بجرمهم .

لم يبق امامنا فى معرض الشخصيات الصاعدة ، سوى (البت سكينة) مجرد خادمة صغيرة هامشية الوجود والفعل ، والأستاذ (بركات) محامى العائلة ، المستغل خبرته القانونية فى تسهيل مهام النهب للمجموعة ، ويعيد ترتيب أوضاعهم قانونيا بعد غيبة وخروج بعض الشركاء ، فهو المهنى الذى يستخدمه التجار والسماسرة لتكييف سرقاتهم قانونيا . . وما أن تترتب الأوضاع ، ويرضى الجميع بما آل إليه الحال ، حتى تنطلق ثريا هانم إلى المدافن ، فى رحلة تستكمل فيها (شكل) الحزن على من مات ، بعد إزالة آثاره من الفيلا ، وتعيد فيها ترتيب أفكارها ، وتحديد موقعها ، بعد غيبة (رب البيت) وتحولها إلى (كبيرة العائلة) و(ميزان القوة) فيه .

وخلال تلك الرحلة التى لم تستغرق سوى شهور أربعة ، هجعت فيها داخل سكن فاخر وسط المقابر ، به كل مستلزمات البيت البورجوازى ، تقابل السيدة (أم متولى) ، نموذج آخر صاعد من قاع المجتمع ، زوجة رجل كان يعمل عامل (لصق القيشانى) ثم سافر إلى الكويت فالسعودية ، باذلاً جهده مقابل ثروة عاد بها ليبنى لأسرته بيتا وسط المقابر ، فى حدود ما هو متاح ، وليقيم مصنعا للبلاط ، يصبح هو مالكا له ، بالمشاركة مع الأسطى دهب ابن عمته . . الجميع فى هذه المسرحية يترابطون عائليا وينتقلون بالمال من وضعية الأجراء إلى وضعية الملاك ، حتى (البت سكينة) الخادم ، تركت خدمة الأسرة لتتزوج سمكريا ، يدفعها للعمل بعد انفصالها عنه ، لدى مجموعة من العرب بالزمالك مع احتمالية زواجها من أحدهم ، على أمل أن تصبح (سيدة) تمتلك بيتا .

بل أن الصعود اجتماعيا لم يلغ الشعور الطبقى ، فأم متولى رغم تحولها من زوجة أجير إلى زوجة مالك مازالت تشعر أنها أقل من زوجة مالك آخر ، هى (ثريا هانم) ، فهناك أيضا تدرج طبقى داخل الملكية ذاتها ، إلى الدرجة التى تدفع بالست (أم متولى) إلى الجلوس، دائما ـ فى النص المسرحى ـ تحت أقدام (ثريا هانم) ، أو الظهور بمظهر النهم المتهافت على أكل الفواكه بسوقية ـ كما فى العرض المسرحى ـ بالإضافة إلى حركتها التابعة لثريا هانم ، واعترافها بالفروق بينهما « ايش جاب لجاب يامدام » .

وفى المدافن ، وبعد أقل من خمسة شهور من الحادث الأليم ، تقدم لنا المسرحية مواقف الشخصيات بعده ، وما ترتب عليه من إعادة ترتيب الأوضاع ، فالأم هرعت للمقابر لتركن إلى نفسها وتستبصر حقيقة أحوال أولادها والمحيطين بهم ، وقد وصل تحليلها للواقع أن مأساة حياتهم كامنة فى سيادة الكراهية والحسد بين الناس ، وأن الحل هو الحياة دونما اهتمام بالآخرين ، فهم أشرار مثل الذين ماتوا ، حتى عندما توافق على أن تعيش (سونة) معها ، بعد ابتعادها عن



نعمان عاشور

زوجها وطلبها الطلاق منه ، تطلب منها أن تكون مثل الأموات لا حديث أو سعى للتواصل مع الآخرين أو حتى الانتقام من زوجها الذى خدعها وسرقها ، ومع ذلك فثريا هانم تسأل عن نصيبها فى الثروة وتفكر فى استثماره مع ابنها . . . فالكل قد بدأ يتخذ موقفه الجديد ، (الهام) الابنة الصغرى تستعد للاقتران برجل أعمال بور سعيدى ، عرف جيداً كيف يصعد وسط فوضى القوانين القائمة ، وفى اقترانه بها يعتبرها أعظم صفقاته ، و(سهام) استبدلت زوجها العسكرى السابق ، بالاسطى دهب الثرى الجديد ، بعد إدراكها أنه أقوى وأثرى من يحيط بها ، متغاضية فى ذات الوقت عن الفارق السنى والتعليمى بينهما ، أما (أحمد) فما زال غير قادر على التواصل كعادته مع من حوله ، وغير قادر على التصديق بوضعيته الجديدة ، وبمسار عمله الذى عليه أن يسير فيه ، لذا عندما تقترح عليه أمه أن يشترك معها فى مشروعات تجارية جديدة ، يفزع مرتئيا أن ذلك تفكير بورجوازى يرفضه ، وهو هنا يتقدم خطوة قليلا فى وعيه بواقعه ، فبعد تساؤله عن أسباب فقدانه للوعى ، ثم إعلانه أنه كان رافضا المشاركة فى حركة الواقع ، ها هو يعلن أنه كان مخطئا ، كانت رؤيته محدودة ونظرته قاصرة ، فانخدع فى حقيقة التطور الحادث . . كل ذلك التطور فى إدراكه للواقع لم يأت نتيجة لدخوله فى أحداث درامية فعالة وإنما جاء من خارج حركة الشخصية ومفروضا عليها .

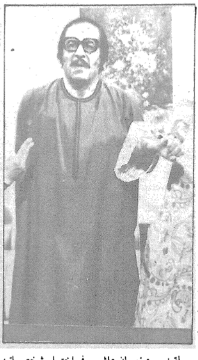
على حين يندفع (حسنين) فى طريق (الاسطى دهب) فيتزوج من فتاة صغيرة ، حاصلة على الدكتوراة فى الاقتصاد من الولايات المتحدة ، ليجعلها مشرفة على كل أعماله ، هو يشترى بماله الوجاهة الاجتماعية والعلم الذى سيستخدمه فى زيادة أمواله ، فضلا عن قدرتها بعلاقاتها على الحصول له على (معونة أمريكية) . . أما (دهب) فهو يرفع شعار المرحلة الجديد ، الانفتاح الانتاجى ، بعد توارى شعار الانفتاح الاستهلاكى ، دونما تغيير حقيقى فى نوعية أعماله ، هو رجل يعرف جيداً كيف يحقق طموحاته ، وكيف يستفيد من كل مرحلة ، فهو مؤهل لذلك ، ويعى واقعه وسار حركته جيداً .

وبعد رحلة الاستجمام بالمقابر تعود (ثريا هانم) برغبتها وبقرارها الجديد إلى منزلها ـ دون أية ضغوط درامية أو فكرية عليها ـ الذى أعاد ترتيبه ماليا (أحمد) ، ورغم انفصاله فكريا عنها ، ورفضه القولى لمسارها ، إلا أنه هو الذى قادها لبر الأمان ، وسار بها معها فى ذات الطريق الذى اختارته هى ، ورغم أنه وفقا لحركته الفردية التى جعلته ينفصل دوما عن حركة أسرته من قبل اتجه نحو فكرة التصفية للشركات بعد موت الأب ، إلا أنه وجد نفسه رأسا لهذه العائلة التى وصفها من قبل أنها طفيلية ، ومع ذلك ورغم رفضه السابق أيضا لحركة تلك العائلة وتركها ، ليغرق عقله فى الكتب ، والمناقشات النظرية ، مما أبعده عن ادراك ما يدور حوله ، إلا أنه لم يرفض أية مكاسب له قادمة من هذه (العائلة) ، بدءاً من إخراجه من وظيفته مروراً بإخراجه من التجنيد ، وصولا إلى وراثته للمليون ونصف المليون من الجنيهات ، التى وافق على استثمارها من خلال (دهب) ، فمنحته ربحا يقدر بنصف المليون فى أقل من عام ، هو شخصية إذن غير ثورية وغير قادرة على العمل ، تتعلق بمقولات نظرية عن الاشتراكية والثورة والصمود دونما تطبيق فعلى لها ، ويهرب من مواجهة واقعة باسم غياب الوعى ، ويكتفى فقط بالصراخ طوال الوقت ضد المستغلين ، بينما يشارك بصمته وباستثمار أمواله فى ذات الطريق هو شخصية هروبية ، يرفض الانضمام للحزب الحاكم ، ليس من باب رفضه له كحزب ، أو لفكرة الحزبية ذاتها ، وإنما لفرديته وهروبه من العمل ، لذا فإن استدعاءه لهملت شكسبير المتردد بين الكينونة وعدمها ، ليس إلا من قبيل التشدق النظرى بعبارات مثقفة ، وهروب آخر من عالم الواقع إلى عالم الخيال ، ومن ثم فإن إضافة المخرج سعد اردش لمصطلحات الاشتراكية والانفتاح كمسارات فكرية تتداخل صوتيا مع مونولوج (أحمد) المتردد بين أن يكون أو لا يكون ، ليست إلا تدعيم فكرى لما هو غير مدعم فى فكر وحركة الشخصية الدرامية ، فأحمد لم يفكر أو يسع طوال المسرحية أو قبلها فى تحقيق أية أفكار وتطبيقات اشتراكية ، والنص لا يقدمه لنا ـ مهما حسنت النيات ـ متردداً بين نظامين وايديولوجيتين : اشتراكية ورأسمالية ، إنما هو صارخ فقط ضد نظام واحد ، دون تقديم صورة للبديل الآخر ، تدفع بالمتلقى للوقوف مع هذا ضد ذلك ، أو على الأقل ، التردد مع (أحمد) بينهما ، وإنما جل ما رأيناه ، هو هبوط ثروة على شاب يلوك بلسانه بضعة مصطلحات تدور حول الفكر الاشتراكى ، فى ذات الوقت الذى يقبل عمليا المشاركة فيما هو قائم ، فلما التردد إذن !! ، وحول أى شىء ؟ بل أنه عندما يستدعى شخصية هملت لا يرى

فيه سوى أخلد ضحايا الفساد، لم يفعل فى مواجهته ، سوى قتله لوالد محبوبته أوفيليا بالصدفة ، مما أدى لانتحارها ، وقتله لعمه ، وقضائه على أمه ، ومن ثم لم يملك فى النهاية سوى قتل ذاته ، ومادام ذلك هو الطريق الوحيد لمواجهة الفساد المحيق ، فليختصر الطريق ويقتل نفسه قبل اقترانه لمذبحة أهلية ، واصلا

بذلك إلى قمة اليأس بسرعة ، دون أى إقدام منه لاختيار حلول أخرى لتحقيق أفكاره ـ إذا كانت ثمة أفكار متكاملة لديه ـ على أرض الواقع ، الذى لا يستطيع قبوله قولاً ، أو العيش عليه ، فضلا عن تكملته ، لذا يكتفى بالصراخ ، والاكتفاء بما يقال من أصحابه عنه بكونه مشلولاً سياسياً بفعل عائلته ، ومواجهة كل ذلك بالمهدئات تاركا كل الأمور للسائق القديم والعقل المفكر المدبر الاسطى دهب ، الذى قدم لهذه العائلة ما لم يقدمه أحد لها من قبل ، كما أنه استطاع الحصول على توكيل من (أحمد) بتشغيل أمواله ، خوفا من اندفاعه عمليا لتحقيق بعض أفكار المحيطين به من الاشتراكيين ، الذى يعنى ـ بحكم انتمائه السابق : ـ طبيعة أفكارهم . . ومع ذلك فالكل حوله يحاصر حاضره ، ويغلق أمامه أبواب المستقبل ، ويقيد حرية التعبير والحركة ـ ليس هناك دليل درامى على ذلك ـ ويستشرى الفساد حوله ، حتى يصبح حسب مقولته « مولد وصاحبه غائب » ، وهو فى بحثه عن هذا الغائب الذى سينظم هذا المولد ، ويعيد للواقع اتزانه ، لا يجد داخل ما هو قائم سوى قانون « من أين لك هذا ؟ » فهو بالنسبة له هو الحل الوحيد والجذرى « أبسط وأسهل وأوضح الحلول المباشرة » . . . ومع ذلك فهو يدرك عدم إمكانية تحقيق ذلك القانون وسط غابة من القوانين الانفتاحية ، فضلا عمن سيقوم بتطبيقه وعلى من ، وكيف ، ومتى يتم تطبيقه ؟

وأمام موقفه هذا ، لا يقف أحد إلى جانبه سوى أمه و (سونه) اللتين يريا فيه الأمل الوحيد لهما ، لقد تغير فجأة موقف الأم من الواقع حولها ، فأعلنت انضمامها لأفكار (أحمد) التى أصبحت تعده النقطة البيضاء الوحيدة فى حياة تلك العائلة ، وهى موافقة على ما يطرحه ابنها « من غير اشتراكية ومن غير شيوعية ماليش فى الكلام ده » ، بل إنها تدافع فى موقع آخر عن أحد منجزات الثورة ـ وهو السد العالى ـ التى كانت تهاجمها فى بداية المسرحية ، وهى تبرر انقلابها الفكرى والدرامى هذا بأن ما وصلت إليه وغيرها هو « العبرة اللى خدتها من الأموات ومنكم » تلك العبرة ليست فكرية ، وإنما هى عاطفية ، أن « أحمد عندى بالدنيا » ، ومع ذلك ، تنقلب فجأة مرة أخرى عندما يتكأكأ الجميع على (أحمد) ، ويقررون مع نهاية المسرحية ضرورة تزييف وعيه وعمل « غسيل مخ » له ليعلن هو فى النهاية أنه وحده لا يكفى غسيل مخه ، بعد أن استطاعوا « فى أقل من عشر سنين مسحتوا مخ بلد بحالها » ، فهل هو الباقى الذى لم يزيف وعيه بعد ؟ أم أنه يطلب منهم إذا أرادوا تزييف وعيه أن يزيفوا وعى المجتمع كله ؟!! . . لا أحد يدرى ؟.



عبد الحفيظ التطاوى

لقد برع نعمان عاشور فى اختيار شخصياته الصاعدة فى زمن النهب ، وقدمها فى معرض متحرك ، تتوالى أمامنا الصور وهو يرسمها بحذق ، ويضيف لها الرتوش حتى تتكامل كشخصيات ، دون أن يضعها فى بيئة درامية ، تمنحها الوجود الفنى الخلاق مكتفيا فقط بوجودها الحى فى بيئتها الواقعية ، وشتان بين الوجودين ، والبيئتين ، ومن ثم فإن أى حديث عن تطور الشخصية ونموها ، وانقلابها وتغير أفكارها وسلوكاتها هو من باب التزيد على المسرحية ـ النص ، التى غاب عنها هذا ، فاستبدلت نبض الدراما وتوترها ، بـ (التلسين) على الأوضاع السائدة ، والإحالة إلى أحداث وشخصيات حية فى عقل المتفرج الآنى ، مما يفقدها دلالاتها فى المستقبل ، فضلا عن استخدام المصطلحات والتعبيرات المتداولة حاليا ، والاعتماد كلية على الكوميديا اللفظية سواء ؛ باستخدام المصطلح فى غير موضعه ، أو بالتلاعب بالألفاظ ، أو بالتورية اللفظية أو بالهجوم الساخر الحاد على شخصياته ، بجلد ظهورها فى كاريكاتورية واضحة .

ولقد التقط سعد أردش تلك الكاريكاتورية ليسخر بها من جميع شخصياته على المسرح مبالغا فى كل شىء ، فالمنظر المسرحى الذى صممته نهى برادة يعتمد على المبالغة فى الصياغة التشكيلية للمكان ، مجسداً مدى ضخامة هذا العالم الذى تصنعه تلك الطبقة الطفيلية حولها ، ومدى البذخ الذى تعيش فيه بديلا عن خوائها الفكرى والثقافى ، وإن منحت الأعمدة الضخمة المتعددة هذا العالم رسوخا ليس فيه ، أما الملابس فمن الواضح أنها تركت لإمكانيات الممثلين ، وفى إطار أن العرض يقدم (شريحة) من الواقع ، امتلأت بشخصيات مبالغ فى تقديمها بغرض السخرية منها ، فأحمد (محمود مسعود) شخصية زاعقة باستمرار ، يروح ويجىء على المسرح دونما محرك درامى له ، يصرخ ويعانى من آلام مبالغ فيها ، ويبدو دائما أمامنا مزيف الإحساس . . أما سهام (عفاف رشاد) فلم تدرك الممثلة كيفية تقديمها ، فتأرجحت بين التقديم الجاد لشخصية فتاة خريجة حقوق ناضجة ، تعرف جيداً كيف تصطاد أزواجها ، وبين التقديم الساخر لفتاة مراهقة تخدشها الكلمات ، ولكنه انسياق وراء البحث عن الكوميديا ليس فى مواقف الشخصية ، وإنما فى المبالغة فى نطق الكلمات ، على حين أن إلهام (ماجدة زكى) ، لم تستطع بحكم أحادية دورها سوى مشاركة أخيها الصراخ الدائم ضده ، أو ضد خطيبها رأفت (رياض الخولى) الذى تصيد ملامح شخصيته كبور سعيدى ، فبالغ فيها مبالغة وصلت إلى حد الفجاجة ، بزعم أيضا تقديم صورة منفرة لانفتاحى المنطقة الحرة ، وقد شارك فى حرب الصراخ القائمة على المسرح كل من (إحسان القلعاوى) ثريا هانم ، فبدت أمامنا زاعقة قافزة دونما مبرر ، فهى كشخصية مسرحية امرأة تقترب من الستين ، وتعانى من الأمراض إلى الدرجة التى بنى لها مصعداً داخليا لعدم قدرتها على استخدام السلم ، هذا فضلا عن كونها فى حالة حزن على زوجها وابنها واخيها ، مما يزيد بالضرورة من الثقل المحمول على اكتافها ، ويقيد حركتها التى رأينا عكسها على المسرح ، كذلك اندفعت (رجاء حسين) سونه لتكبير حجم دورها بالمبالغة الصوتية والحركية ، وإن بدت أكثر الجميع خفة ظل ووعى بعلاقة التواصل الحية مع الجمهور . . وقد شاركت (ليلى صابونجى) فى مهرجان المبالغة ، بتصويرها لشخصية أم متولى ، المرأة البسيطة ، كامرأة نهمة شرهة للطعام ، تابعة تبعية الخدم للأسياد ، لا سيدة حرة محترمة .

يبقى لدينا (عبد الحفيظ التطاوى) حسنين ، الذى هول كثيرا فى تقديم دوره ، و (إبراهيم الشامى) الاسطى دهب الذى هون كثيراً فى تقديم دوره ، فلم يستطع تجسيد قدرته الثعلبية على الاستفادة من كل المراحل ، وعلى استخدام عقله فى تحريك وإدارة كل من حوله كماسك لخيوط العرائس ، وإنما جاء تهوينه لدوره ، اهمالا فى تجسيد خطورتها .

ويعاود التساؤل المؤجل الظهور برأسه متعدداً : ما الذى حدث لهذا العرض ؟ ومن المسئول عن تلك الكبوة ـ إذا كانت مجرد كبوة ـ هل هو النص الذى لم ينضج دراميا جيداً ؟ أم ذلك الفهم للدراما بأنها مجرد رصد لشخصيات تعيش فى الواقع وترفع على خشبة المسرح لتجلد أمامنا بغض النظر عن مبررات رفعها ؟ أم أن للرؤية الإخراجية وتجسيدها دور فى ذلك وفى عدم تبنى وجهة نظر تبرزها وتدافع عنها ، مثلما فعلت فى عروض سابقة ؟ أم هى مأساة تمثل المسرح وما اكتنف العرض من مشاكسات تمثيلية وهروب ممثلين ؟ أم هو المناخ العام الذى نعترف بفساده ، وإن كنا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد مشجب نعلق عليه كبواتنا ، إذا كانت مجرد كبوات !!●

كيف عرفنا اللاشعور ؟

د . عبد الرؤوف ثابت

كل ما له إسم فهو موجود
أفلاطون ، ٣٠٠ ق.م

مقدمة :

ينقسم العقل ، النفسى مجازا ، إلى منطقتين : الشعور واللاشعور . واللاشعور هو جوهر العقل ومجمعه وركيزته . وإن كنا لا نفطن إلى عمله تفطنا واضحا بسبب ضوضاء الواقع .

وحجم اللاشعور إلى الشعور عظيم جدا ، حتى إننا إلى الآن لا يمكننا سبر غوره أو الإلمام بكل خواصه وقدراته .

فإذا تصورنا العقل كجبل الثلج فى المحيط . فإن الجزء الظاهر منه فوق سطح الماء هو الشعور . وهو صغير الحجم جدا بالنسبة لما خفى تحت السطح وهو اللاشعور . أنظر الشكل . وإذا شبهنا العقل بمدينة كبيرة أثناء الليل ، وسلطنا عليها شعاعا من مصباح كاشف ، فإن القطاع الضيق الذى يظهره الضوء من المدينة هو الشعور . أما باقى المدينة السابح فى الظلام فيمثل اللاشعور . وسواء ما ظهر فى الضوء أو خفى فى الظلام من المدينة ، فإنها تزخر بالحياة والحركة وان لم يتسن لنا رؤية ما يحدث فى الظلام .

أولا : اللاشعور قديما

لم يكن الإهتداء إلى اللاشعور هدفا سعى إليه . ولا جاء إكتشافه عن طريق الصدفة .

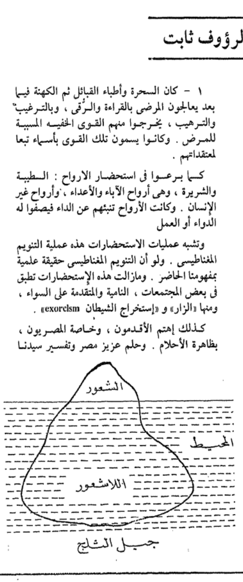
حدثنا ما قبل التاريخ عن طريقين طويلين سلكهما الأقدمون معا ، حتى أدى بهم إلى ما نعرفه الآن عن اللاشعور .

١ - كان السحرة وأطباء القبائل ثم الكهنة فيما بعد يعالجون المرضى بالقراءة والرُقى ، وبالترغيب والترهيب ، يخرجوا منهم القوى الخفيه المسببة للمرض . وكانوا يسمون تلك القوى بأسماء تبعا لمعتقداتهم .

كما برعوا فى استحضار الارواح : الطيبة والشريرة ، وهى أرواح الآباء والأعداء ، وأرواح غير الإنسان . وكانت الأرواح تنبئهم عن الداء فيصفوا له الدواء أو العمل

وتشبه عمليات الاستحضارات هذه عملية التنويم المغناطيسى . ولو أن التنويم المغناطيسى حقيقة علمية بمفهومنا الحاضر . ومازالت هذه الإستحضارات تطبق فى بعض المجتمعات ، النامية والمتقدمة على السواء ، ومنها «الزار» و «إستخراج الشيطان exorcism» .

كذلك إهتم الأقدمون ، وخاصة المصريون ، بظاهرة الأحلام . وحلم عزيز مصر وتفسير سيدنا يوسف للحلم المشهور معروف للجميع . وفى كثير من الأحيان يفسر المفسرون الأحلام ، وهم غالبا عارفون أذكياء ، ليقوّموا سلوك أصحابها ، ويرشدوهم إلى صالحهم فى حاضرهم ومستقبلهم .



٢ - اما ثانى الطريقين اللذين سلكهما الأقدمون ، فهو محاولتهم فهم القوى الخفية المسببة للمرض . فكانوا لذلك يدخلون فى «غيبوبة» trance . يقابلون أثناءه الأرواح ليفاوضونها لصالح المرضى . وكانوا أثناء غيبوباتهم «يسافرون» إلى مدن الموتى وعالم الأرواح .

وعن طريق الغيبوبات توصلوا إلى معرفة التنويم المغناطيسى .. Hypnotism . وكانوا ليتقنوا صنعتهم يقوموا بتمرينات طويلة شاقه ، يتدربون أثناءها على التفكير والاستغراء والتأمل .

وكانت تدريباتهم فى الواقع «رحلات» داخلية فى أنفسهم . هذه الرحلات الداخلية التأملية هى التى أوحت لشاعر إيطاليا الأشهر دانتى Dante بكوميديته الإلهيه . وبشاعرنا أبو العلاء برسالة الغفران . وقبلهما عند البوذيين ما يعرَف بالجَلْجاموش .

وعلى طول الطريق ، إحتجب الكثيرون من المفكرين والأدباء لبعض الوقت قبل أن يخرجوا على العالم ويدهشوه بإنتاجهم وإبداعهم .

ولم يدر الأقدمون الأسبقون أنهم كانوا يتعاملون مع اللاشعور . وأنهم كانوا روّاده وممهدى الطريق أمامنا إليه .

ثانيا : اللاشعور حديثا .

١ - اللاشعور عند الفلاسفة

التأمل Meditation ، معروف ومُمارس من عهد البوذيين القدامى ، إلى متصوفى العصور الوسطى ، وإلى عهد النهضة الأوربية Renaissance . .

تأمل فلاسفة عصر النهضة ، أصحاب الفكر المجرد ، فى الظواهر غير الملموسة كالمَعْرفة والنبَوْغ والإلهام والارادة والأحلام والتنويم المغناطيسى .. إلخ .

قال أرثر شوبنهاور عام ١٨٣٠ فى كتابه «العالم كإراده وفكرة» إن فى الإنسان قوة خفية أسماها «الإرادة» . وذلك على أن الإرادة تتحكم فى سلوك الفرد بدون ان يشعر ، وكأنها . .*«الرجل الأعمى القوى الذى يحمل على كتفيه رجلا ضعيفا مبصرا» و «إن الشاب الذى يقع فى حب فتاة جميلة ، هو فى الحقيقة ، ودون ان يشعر ، يلبى غريزة المحافظة على النوع ـ بدافعها الجنسى» .

ثم استبدل فون هارتمان عام ١٨٦٩ بكلمة الإرادة إصطلاح اللاشعور ووصفه بأنه . . «شىء» عظيم الذكاء والمقدرة والمهارة . وقال إن اللاشعور جوهر الانسان وخبيئته ، وأنه الأساس المكين لعالمنا الملموس .

وخطا نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بالتأمل شوطا بعيدا . فبعد أن إحتجب عن الناس لفترة ، خرج على العالم ليدهشه بأنشودته العذبة «هذا ما قاله لى ذرادشت» تأمل بنفسه فى عالم اللاملموس . وهناك قابل ذرادشت ، وما قابل إلا نفسه فى لا شعوره .

وفى مجال آخر ، أكد نيتشه قابلية الإنسان للخداع . وقال فى معرض «الخداع» ، «قد يعتقد المرء أنه منجذب» إلى الأمام ، والحقيقة أنه مذموع من الخلف و «ان الإنسان فى تمسكه بالتقاليد والعرف التى لا تتفق والمنطق ، إنما هو خادعٌ لنفسه» .

وهناك كتاب للفيلسوف صَمويل بَتْلر ، حذّا فيه حُذو نيتشه وعنوانه بـ «الإنسان والعرف» .

حل المشاكل لا شعوريا :

عنى هولمهولتز عام ١٨٩٨ بظاهرة حل المشاكل لا شعوريا . ومعناه أننا إذا أهملنا التفكير فى مشكلة صعب علينا حلها ، فإن الحل قد يطرأ علينا فيا بعد فجأة . ودللى بذلك على وجود تفكير وإدراك خفيين يعملا فى اللاشعور .

قال لى كاتب معروف إنه توقف عن كتابة قصة لحيرته كيف تمكّن تلميذا من سرقة صورة فتاة معلقة فى صالون البيت مع صور العائلة دون أن يراه أحد من أهلها . وبعد أيام واتته الفكرة : يسرق التلميذ الصورة ثم يخفيها فى حقيبته المدرسية !

٢ - اللاشعور فى الطب النفسى :

الإيحاء :

اهتم الأطباء النفسيون فى النصف الأخير من القرن الماضى بظاهرة الإيحاء وقسموه إلى ذاتى وموضوعى . وأنه بسبب الأمراض النفسية . وبسبب التسلط والخضوع والمعتقدات الخاطئة المرضية (الهذاءات) . والأحلام ، وخاصة الهادفة والمؤثرة ، والتجوال اثناء الليل والخوف المرضى Phobla . وقالوا إن السِّحر نوع من الإيحاء .



فسر هؤلاء الأطباء الخوف المرضى تفسيرا منطقيا . قالوا إن المريض يصاب به منذ طفولته المبكرة . فمثلا : إذا فزع طفل فى مهده من قط ، فإن خوفه من القطط عامة يبقى منطبعاً فى لاشعوره . ليظهر فيا بعد فى شكل خوف مرضى ، مع أنه لا يتذكر حادث القط الذى أزعجه فى مهده .

كتب طبيب لصديق قال ؛ كان عندى ميل قوى للوقوع فى هوى النساء الحولاوات . وتأملت فى ذلك طويلا حتى تذكرت أننى فى صباى أحببت صَبِيّة فى عينها حول . وبعد أن تحققت من السبب ، فقدت السيدات الحولاوات تأثيرهن على .

وأمكن للأطباء استرجاع «الأفكار المنسية» من المرضى . بواسطة الإيحاء فى شكل التنويم المغناطيسى (الإيحاء هو عملية التنويم المغناطيسى) . وكان مرض الهستيريا منتشراً فى ذلك الوقت (أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن) خاصة بين السيدات ومريضات الهستيريا شديدات الإيحاء . ويحكى عن الطبيب الفرنسى شاركو Sharcot أنه أشاع وباء الهستيريا بين الفرنسيات ، لإهتمامه الخاص بمرض الهستيريا وعلاجه .

وإذن فقد وضح للأطباء ما للاشعور من تأثير على الآراء ، والأفكار والمعتقدات والإيهام والوجدان (العاطفه) .

وصحح الطبيب مُودزلى الإعتقاد أنذاك أن التفكير لابد وأن يكون عملية شعورية خالصة . إذ أثبت فى معمله النفسى أن التفكير الواقعى إنما هو حصيلة مكونات شعورية ولا شعورية .

رابعا : عصر التحليل النفسى
(١٩٠٠ - إلى الآن)

ونزل اللاشعور إلى الشارع . وتداولته الألسن فى النوادى والمقاهى يتعداه قال الفلاسفة ، إن البحث فى اللاشعور وظواهره ، لا يدخل فى نطاق العلم تماما بل يتعداه إلى حدود ما وراء الطبيعة Parapsychology .

وقال علماء النفس أن الظواهر اللاشعورية : التفكير الخفى والذاكرة المنسيه .. إلخ ليست من إختصاص الأطباء . وأن الفصام (وهو مرض عقلى) مفهوم لا شعورى ، وليس للأطباء صبغة فيه . وقال البعض إن العقل شىء والمخ شىء آخر . وان العقل أكثر من حصيلة كومبيوتر .. الخ .

ولكن سيجموند فرويد S.freud (١٨٦٥ - ١٩٣٩) الطبيب النفسى الأشهر جاء بجديد .

درس فرويد التراث الحضارى كله عن موضوعنا هذا ، اللاشعور . ثم خرج بنظريته «الكبت repression» . قال إن الكبت يسبب الأمراض النفسية . وخاصة على حد قوله ، كبت الرغبات الجنسية . وكان الجنس فى أيامه (العصر الفيكتورى - نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة الامبراطورية البيزنطية) مُكْبوتا ، حتى إن الكلام فيه كان محرما .

وفرويد هو صاحب مدرسة التحليل النفسى العريضة ومنشئها . قال إن الأمراض النفسية تحدث نتيجة «للصراع» بين الرغبات المكبوته فى اللاشعور والقوى الكابتة فى الشعور . واشار إلى «المقاومة» التى يُبْديها المرضى للأطباء المحللين أثناء العلاج بالتحليل النفسى .

اللاشعور السلالى :

درس كارل جوستاف يونج Ung (١٨٧٥ - ١٩٦١) ، كما فعل فرويد ، التراث الحضارى الغربى والشرقى ، وخاصة فى الهند . ثم قال إن الأساطير والروايات والفنون والآداب تشير إلى وجود لا شعور عام - أى متوارث فى كل السلالات البشرية على مر التاريخ - بجانب اللاشعور الشخصى أو الخاص . وقال إن محتويات اللاشعور السلالى أو العام لم تكبت . وان هذه المحتويات إنما هى «رموزأزلَيةٌ Archetypes» . وأن لها تأثير عظيم وفاعلية قوية على المرء طول الوقت ، دون أن يشعر طبعا . وهذه الرموز هى رمز آدم فى المرأة ورمز حواء فى الرجل (كل آدم يحمل حواءه فى نفسه) ، ورمز الصديق والأم أو الأمومة والأب (وأسمى رمز الأب ، الشيخ الحكيم الذكى) .

ومن المعروف ان يونج كان مسيحياً طيباً . وكان فليسوفاً وأديباً أكثر منه طبيباً . وكتاباته معروفه ضمنها فى ثمانية عشر كتاباً فى حجم المعجم الوسيط . ولعل رموزه الازلية الثلاث : الصديق والأم والأب تعكس محتويات اللاشعور المسيحى ، وان أصرَّ على أنها عالمية : وربما لهذا جاء علاج مدرسته الواسعة الإنتشار أقرب إلى الروحانيات منه إلى العلاجات الطبية التقليدية . وعلى كل فتعاليم يونج غير مطابقة تماما للأصول العلمية . وعلاجه يعود بالنفع على من هم اكثر روحانية وأقل مادية .

خاتمة :

أجمع العلماء مؤخرا على وجود أنواع من اللاشعور . فإلى جانب اللاشعور الخازن ، للذكريات والخبرات . واللاشعور المنشق ويحتوى على الخبرات المؤلمة والغير مرغوبة . واللاشعور الملهم أو الخلاق ، وتأثيره واضح فى أعمال الموهوبين . واللاشعور السلالى .. توجد لا شعوريات أخرى لم تكتشف بعد . وسيؤدى إكتشافها إلى إثراء معلومات الأجيال المقبلة عن :

ذلك الـ «شىء» العظيم القدرة والمهارة والذكاء ، كما تخيله فون هارتمان منذ أكثر من مائة عام ، وأطلق عليه إسم اللاشعور ●



شعر مترجم

الهدف

للشاعر الإيطالى نلسون موربيرجو

ترجمة محمد طنطاوى

نذهب . . نمشى . . نذهب
نجر للأمام بشغف باقة بائسة من العظام النخرة والتالفة
فى بقع مضطربة من الجير والآمال الممزقه
نغلق عيوننا حتى لا نرى
حتى لا نشعر بالحزن لألم يخرج خطأ من الفرح أو العشق
نعرج . . نترنح . . نمشى . . نمشى
بعض غناء بعيد بين خرائب الحياه
بعض أغنية بطيئة بين ذكريات العالم
والجسد يمشى كأنه مسير وهو يبعد دائما عن الذكرى
ويقترب دائما من النهايه
التى تنتظر بلا رحمة بقايا حياة انتهى هدفها
نذهب . . نمشى . . نذهب
كل شىء يمشى
طريق لا ينتهى أبدا
مستقيم . . مشئوم . . أبيض . . ونحيف
كل شىء خطوات محطمة ، متعثرة وعشوائية
صوت حشرجة البكاء يوقفنا أحيانا ويقلبنا
لكن الضرورة تدفعنا وتستعجلنا ويستمر المشى فى ألم
الشمس تشحب ، والظل يتلاشى
والسير الأليم بين اللانهائى هو الليل بلا قمر
فى يوم شاحب من الظلال الحائرة
كالحيوانات الجائعة فى صحراء قاحلة .

مناقشات

ولكنه دفاع عن الوسطية

د. عبد الحميد إبراهيم

هى لغة واحدة ، ومفردات تتكرر عن الثورة الثقافية ، والسلطة الثورية ، والقضاء على أصحاب الحلول الوسطية .

وهى اتهامات واحدة تستخدم بطاقات البورجوازية والإقطاعية والرأسمالية والحركة المضادة والبيروقراطية والاستغلال الدينى ، ثم فى العالم العربى تتطور إلى سباب وقذف بالتخلف والجمود والجهل والانتهازية والتواطؤ مع الاستعمار والحركات الصهيونية .

هى لغة واحدة ، واتهامات واحدة ، استخدمها محمود أمين العالم فى مقالته عن « هذه التوفيقية فى حركة التحرر العربى » والتى نشرها فى صحيفة « القبس » واستخدمها فتحى محمد نصرة فى مقالته « ليس دفاعاً عن محمود أمين العالم » والتى نشرها فى مجلة القاهرة . ويستخدمها الآخرون فى اليمن الجنوبى والجزائر وليبيا وسوريا وكوبا وروسيا ، وكأن البشر نسخة واحدة ، يتعرضون لحركة تاريخية واحدة . ويتنقلون عبر المراحل الخمس التى حددها ماركس ، وينهون إلى حتمية تاريخية واحدة ، ويخضعون لمقولات واحدة .

لا بأس من ثورة ثقافية ، تسيرها سلطة ثورية ، تقضى على البورجوازية وعملاء الاستعمار ، فهذه شعارات جميلة ، وقد يرددها البعض أمثال العالم والأخ نصرة بنية طيبة ، لا بأس من ذلك ، لو كانت الثورة الثقافية تنبع من واقع الأمة التاريخى ، وتستجيب لحاجاتها الطبيعية ، أما أنها صدى للمصقات خارج الحدود ، فلن يكتب لها النجاح حتى لو حسنت النوايا ، لأنها بالضرورة ستحمل معها تصورات شعب آخر ، قد ترى فى تاريخ وطن كالوطن العربى همجية وبربرة ، وقد ترى فى النظرة الدينية ، وفى الحس الشرقى الكونى مرضا يجب الخلاص منه .

والخوف أن يتحول ما يسمونه الثورة الثقافية فى بلادنا ، إلى أداة فى يد الصهيونية . حتى ولو حسنت النوايا ، إننا نقرأ البحوث التى تنشر فى اسرائيل وفى أمريكا حول الشخصية العربية ، فتتهمها بالانتهازية والازدواجية والتوفيقية والتلفيقية والنفاق ، ثم نرى أن كل ذلك نتيجة لحضارة عربية ، تردد كلمة الدم ، وتخضع لطبيعة الصحراء ، وتنحاز إلى الحلول الوسطى ، وهى النتائج نفسها التى يرددها العالم ، والذى يرى فى أهل السنة والأشاعرة مواقف انتهازية يجب أن تزول ، لأنها تؤدى إلى التخلف والجمود والرجعية .

لا أريد للحوار أن ينحرف إلى الهامشيات ، ومن ثم أحصره فى النقاط التالية : ـــ

١ - هل يمكن أن نقدم الحلول من واقعنا ؟ ليس هذا ممكنا فحسب ، بل هو ضرورى ، لقد ترددت فى الآونة الأخيرة صرخات فوق كل منبر ، تنادى بضرورة فكر عربى مستقل ، بعد أن فشلت محاولاتنا مع أوروبا وأمريكا وروسيا .

وفى ظنى أن مرحلة الصراخ قد طالت أكثر مما هو معتاد ، وكأنها تحمل فى داخلها الخوف وعدم الثقة ، إن الواقع العربى المعاصر ، هزيل إذا ما قورن بالحضارة الغربية ، وكل هذا يجعلنا نقف كثيراً عند مرحلة الصراخ ، دون أن نتجاوزها إلى مرحلة « كيف يكون هذا الحل ؟ » .

٢ - وقد اقتحم كتاب « الوسطية العربية » جدار الخوف وضعف الثقة ، وقدم نظرية كاملة ، كان يعيشها العرب قديماً ، ويجدون من خلالها الحلول لمشكلات الأسرة والمجتمع والعقيدة ، ويجدون فيها إرضاء لحاجاتهم الشعورية والعقلية والأدبية ، كانوا يعيشون تلك النظرية بوعى ، يميزهم القرآن الكريم بأنهم أمة وسط ، ويتبعون هم المواقف الوسطية فى كل التطبيقات الطارئة ، وقد تحددت فى مدرسة أتيحت لها صفة الاستمرارية على مدى التاريخ ، وهى مدرسة أهل السنة ، أو أهل الوسط كما كانوا يسمون أنفسهم ، وهى مدرسة لها آراؤها ومصطلحاتها وأعلامها وكتبها وتلاميذها ، والأهم من ذلك لها جمهورها الكبير ، وكانت تحاور التيارات الأخرى الوافدة من الهند والإغريق وفارس والشرق الأقصى ، ومن خلال مصطلحاتها الخاصة التى لا تردد مصطلحات ماركس والثورة الثقافية ، ولا أفكار سارتر والإنسان الذى يخلق موقفه .

٣ - ولكن هل يمكن إحياء المذهب الوسطى برّمته ؟ هذا بطبيعة الحال مخالف للحاجات البشرية المتجددة ، وللمشكلات التى تختلف من عصر إلى عصر .

إن ما يمكن احياؤه هو منهج الوسطية ، وهو منهج كما حدده ابن الجوزية ، يجرى وراء الحق فى أى مكان ، عند الصين أو عند الكفرة ، ولا ينفر من هذا الحق ، لأن هناك باطلاً آخر عند الطائفة المعادية .

ثم لا يكتفى بعملية الجمع ، وإلا لتحول إلى مجرد تلفيقية أو توفيقية أو مسك العصا من الوسط ، بل لابد أن يضم كل ذلك فى أنظومة مميزة ، يسمونها « مقام الكمال » ، لأنها تجمع بين مقام الجلال عند اليهودية ، ومقام الجمال عند المسيحية .

ومن هنا تميزت بعنصر الحركة ، لأن المسلم لا يركن إلى مجرد الانتقاء والتلفيق ولا يلجأ إلى المسلمات الوافدة ، بل هو يبحث عن الحقيقة هنا وهناك ليكون منها أنظومة مميزة ، ويجد فى ذلك « فلا تراه إلا هاربا من مكان إلى مكان ، ومن حال إلى حال ، ومن سبب إلى سبب ، لأنه يخاف فى كل حال يطمئن إليها ومكان وسبب ، أن يقطعه عن مطلوبه ، فهو لا يساكن حالة ولا شيئاً دون مطلوبه » كما يقول ابن الجوزيه ، وتجده يتقلب فى كل يوم أربعين مرة كما يقول الجنيد ، ويدعو الله دائماً أن يوفقه إلى الحقيقة أو إلى الصراط المستقيم ، لأن قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبها كيف يشاء . فالبحث عن الحقيقة من مصدر المسئولية والقلق الصحى ، ولن يمسك بها إلا بعد كفاح مع النفس وصدق مع السريرة ، ينتج فى النهاية نماذج خلفية يحتكم إليها الفرقاء « وكذلك جعلناكم أمة وسطا ، لتكونوا شهداء على الناس » .

٤ - فالوسطية إذن هى مسئولية وحرية فردية وشخصية مميزة وليست هى تلفيقية أو إزدواجية أو انفصام فى الشخصية ، وهنا أدعو العالم وأصدقاءه ، بل وكل محبى الوطن العربى إلى تنقية المصطلحات ، حتى لا يحدث الاختلاط بين الطيب والخبيث .

أوافق العالم وأصدقاءه فى محاربة التوفيقية والإنتهازية ، لا لأنها وسطية ، بل لأنها انحراف عن الوسطية ، وهو ما تنبه إلى المذهب الوسطى قديماً ، وهو يحدد مصطلحاته خلال الممارسة اليومية ، فقد رأى أن النفاق انحراف عن الشعرة الرقيقة فى مذهب الوسطية ، لأن المنافق مزدوج الشخصية لا يعيش الحالتين فى صدق ، بل هو يعيش حالة زيف تخلو فيها نفسه من الحركة وقلق البحث عن الحقيقة ، إنه يجمد على حالة واحدة أربعين سنة كما يقول الجنيد ، إنه كالخشب المسندة التى لا تمسك الماء ولا تستجيب لشىء .

إن تحديد المصطلحات شىء ضرورى ، حتى لا يحدث الاختلاط بين الوسطية والتوفيقية ، بين التوكل والتواكل ، بين السكينة والسكون ، بين التواضع والذلة ، بين الشهامة والتهور ، وأخيرا بين الواقع العربى الراهن بما فيه من إزدواجية وتوفيقية وانتهازية ، والحضارة العربية القديمة بما فيه من مذهب وسطى يحتضن كل التيارات ، ويضفى عليها من ذات نفسه ●

انتاج تحت الأضواء

الجزيرة

شمس الدين موسى

منذ أول مرة يظهر فيها على صفحات القاهرة باب انتاج تحت الأضواء الذى أخذ من تفكيرنا الكثير ، لكى يتابع ما يبدعه الشباب من أدب وفن وفكر فى المجلات والنشرات غير الدورية التى زخرت بها حياتنا ، فمنذ البداية ، ونحن نظن أن هذه الصفحات لن تكون متشابهه فيما تنشره ، فضلاً عن عل التشابه فى طريقة اخراجها وطباعتها ، وفى الواقع فإن ما توقعناه كان يمثل أمامنا شيئاً واقعياً خاصة من ناحية مستوى ما ينشر على صفحات النشرات والمجلات غير الدورية ، فكان نتيجة انتشار الظاهرة ، أن تشجع الكثيرون ممن لم يستكملوا أدواتهم بنشر أعمال لهم ، متخذين من هذا السبيل وسيلة لرؤية ابداعهم وما يقدمونه من تجارب ربما كان لا بد أن يعانى أصحابها أكثر قبل إذاعتها ونشرها على صفحات المجلات . وإننا لا نقدم لهؤلاء انتقاداتنا الا من واقع الحرص على تجاربهم ببكارتها وما تحمله من شرف المقصد والغاية ، محاولين فى كل ذلك فتح أوسع مجال للحوار والنقاش الفنى والفكرى الذى لا يبغى غير وجه الفن والجمال والصدق .

ولعل ما يلفت النظر فى العدد الأول من النشرة الأدبية « الجزيرة » التى تصدر عن جمعية الأدباء بجزيرة « شندويل » بمحافظة سوهاج . أن العدد احتوى على افتتاحية عبرت عن شعور مجموعة أدباء شندويل ورغباتهم الصادقة والحميمة فى التعبير عن أنفسهم أثناء عملهم فى اصدار النشرة .

لكن الذى يثير الانتباه فى الافتتاحية تلك الأحكام التى اطلقها المحرر ولا نعرف السبب فى إطلاقها ، فما هى التيارات الأدبية التى ظهرت أخيراً ؟ والتى تخبط فيها المبدعون ، وأتاحت بعضها للأقلام السقيمة صاحبة الفكر الردىء - على حد قول المحرر - أن يفرض نفسه . . .

وأننا نتساءل أيضا عما كتبه الصديق « محمد على عواجة » عن انحراف النقد عن مساره . فما هو المسار الذى كان يريد للنقد ؟ ومن هم النقاد الذين انحرفوا ؟ . .

وإننا نظن أن هذا الكلام يتناقض مع ما نسمعه من هؤلاء الأدباء والكتاب عن عدم التفات النقد والنقاد لانتاجهم ، أو ما يسمى بصمت النقاد الذى تعانى منه أجيال عديدة فى كل أنحاء مصر ومن مختلف الأشكال الفنية والأدبية . ولعلنا نقول لهؤلاء الأصدقاء - مهلاً فى اطلاق الأحكام ، ولا بد من ذكر الأمثلة سواء على الفكز الردىء ، أو التيارات التى شاعت أخيرا ، أو عن النقاد المحترفين ، لأنه عند هذا سيكون الأمر مختلفاً ، والتأنى ضرورة ، بدلاً من محاولة اختلاق القضايا . .

ومن المواد الأدبية التى يحتوى عليها العدد ثلاث قصص قصيرة الأولى بعنوان « العشاء الأخير » لصابر السيد ، وهى تعتمد على المفاجأة التى تأتى فى نهاية القصة . ولولا هذه المفاجأة ما تبقى من القصة سوى الحكاية - كلرجل الذى ذهب إلى أسرة ما لزيارتها ، وقوبل بترحاب شديد على اعتبار أنه العريس المنتظر ، وبينما هو يحاول فهم ما يحدث حوله ، يحضر العريس المنتظر ، ويكون هو مأمور الضرائب . . . والقصة لا تشى بما يتجاوز تفاصيل الحكاية .



والقصة الثانية « الجانب الآخر من الصورة » لعبد الرحمن الشريف اعتمدت على المفاجأة أيضاً ، حيث الصورة الجميلة التى رآها بطل القصة للفتاة لم تكن كاملة ، ولقد أبت عليها الطبيعة ذلك الكمال بعد ما صنع لها بطل القصة فى نفسه أجمل صورة . فلقد كانت الفتاة ذات ساق صناعية بجوارها .

والقصة الثالثة « الطاعون » للسيد نجم جاءت لتحمل دلالات أكثر . فالمرض « الطاعون » أو الوباء الذي سينتشر جعل الملك يعين صاحب النبوءة وزيراً بدلاً من الوزير الذى نفى وجود ذلك الوباء ، وكان الجميع يقومون بالاستعداد لمواجهة الوباء ببناء الأسوار حول المدينة واعداد التجهيزات الأخرى بينما صاحب النبوءة لا يفعل شيئاً ، وكان لا بد أن تكتمل القصة ببعض التفاصيل الأخرى ، التى توضح رؤيته كاملة . والكاتب السيد نجم لديه احساس كبير بطبيعة القصة القصيرة برز من التركيز والوصف وتملكه لفكرته التى يريد التعبير عنها .

ولقد جاءت القصص بالمجموعة باستثناء « الطاعون » منتمية إلى القصص القصيرة جداً ، التى تعتبر عن موقف واحد ويعالجها الكاتب بتركيز شديد . وهى القصص كلتى شاعت بين كتاب الجيل الأحدث .

ومن القصائد التى احتوى عليها العدد قصيدة « نقوش على الجدران » لشاعر العامية المصرية فؤاد حجاج ، وهو من جيل شعر العامية الذى ظهر إنتاجة بعد ١٩٦٧ مع أسماء أخرى أمثال مصطفى الشندويلى ، ويسرى العزب ، ومحمد سيف ، وسمير عبد الباقى ، وابراهيم رضوان ، وماجد يوسف ، وغيرهم جاءوا على الطريق الذى سار عليه شعراء كبار مثل فؤاد حداد ، وصلاح جاهين ، والأبنودى ، وسيد حجاب ، وفؤاد قكعود . . .

ويقول الشاعر فؤاد حجاج فى القصيدة

مسموع يا مغنى البكاجوه غرابيل السبوع
دارت شموع . . فى إيدين صغار . . حواليك
ياجى عارى من الخنوع ، ومن الذنوب والشر
حلبوا فى ودنك ميت وصية ، وميت قوالة
- هاود وطاوع ، وحا شاك تقول لأه
- مقطوع لسان عرف الحقيقة وقال
- حود عشان تسلم ، تعيش
- ميل لريح ، ما تملش وتميل
و . . . .
و . . . .
نص الكلام
مبلى بداء الركوع

فالقصيدة تدل على تجربة إنسانية كاملة ، وهى تحمل رؤية خاصة أوصلها الشاعر لقرائه من خلال الأصوات المختلفة التى تحاورت داخله . كما وأنها تمثل نموذجاً لإنتاج الشاعر فؤاد حجاج الذى اختار العامية كنوع من الانحياز للناس الذين اختارهم كى يخاطبهم

حوار مع القارئ

حوارنا هذا الأسبوع مع صديقين شاءت الصدفة وحدها أن يكونا من مدينة واحدة . . . حوارنا من مدينة المنصورة .

○ الرسالة الأولى جاءت من الصديق محمد محمود إبراهيم سالم . . . شارع حسونة المتفرع من شارع الجلاء ، تقول الرسالة « . . . وليت وجهي شطر القاهرة ، كي أعرف رأيكم في أولى محاولاتي التي أتمنى أن تفسحوا لها صدوركم ، وألا تكون سبباً في تحسركم على مستوى الشعر الآن ، وعندما فكرت في الكتابة إليكم ، كان هدفي أن أعرف ما إن كنت أسير في الطريق الصحيح أم لا » ، وللصديق محمد محمود نقول : لا نملك إلا أن نضمك بين حبات قلوبنا ، وهل هناك شيء نستطيعه سوى أن نضمك بعد أن وليت وجهك شطرنا ، وصلتنا قصيدتان من إبداعك ، ولم تكونا سبباً في تحسرنا على المستوى الذي وصل إليه الشعر الآن ، فما آل إليه فن العربية الأول أنت منه بريء ، لم تحمل نفسك إذن مسئولية جرم لم تقترفه ؟ إن الشعر الحقيقي أيها الصديق بخير ، أما ما تقرأه في الجرائد والمجلات فأغلبه ليس شعراً ، إن أغلب المسئولين ــ غير الموهوبين أصلاً ــ عن تحرير الصفحات الأدبية صورلهم خيالهم السقيم ، أنها إرث لهم ولأصدقائهم الأدعياء ، فأصبحت صفحاتهم كأنها أوقاف هم مالكها الأوحد ، بعد أن حجبوا ريعها عن أصحابها الحق ، وبات من الطبيعي أن نطالع أعمالهم الغثة في كل يوم ، والقضية ــ انحدار الشعر ــ جد شائكة أيها الصديق ، لا نريد الخوض فيها ، حرصاً على عدم الدخول في مهاترات الأدعياء ، ومحاولة لتجاوز هذا الواقع الأليم ، أما القصيدتان المرسلتان « حديث القبل » و « الحسناء والطبيعة » فقراءتهما تخبرنا أنك شاعر ، ولكن . . . ألا تتفق معنا أيها الصديق أن هذه الموضوعات التي تحصر موهبتك عندها قد عفا عليها الزمن وأمست مسخاً من كثرة تكرارها ؟ لقد مَنّ الله عليك بموهبة عظيمة يفتقد إليها الآخرون أولئك الذين تطاردنا قصائدهم الرثة ، أنت شاعر لا يختلف اثنان على موهبته إن قرآ أما تكتب ، لكن أي الشعراء تريد أن تكون ؟ وأي الشعراء نريدهم الآن ؟ الشاعر الذي نريده أيها الصديق ليس هو بالشاعر الذي يناجي الليل والقمر ويحصي عدد نجوم السماء ، ولا هو بالشاعر الذي قيد موهبته في حديث عن القبل ، الصديق محمد : إننا نعيش في نهايات القرن العشرين ، كان من الممكن أن ننشر إبداعك لو أن العام الذي نحياه هو ١٩٠٠ م مثلاً ، لا تغضب منا أيها الصديق ، فهذه كلمة حق لأبد أن نقولها لك إذا كنت حقاً تعتبر القاهرة من أصدقائك الأوفياء ، وبخاصة أننا نرى فيك مشروعاً لشاعر جيد ، في قصيدته « الحسناء والطبيعة » يقول صديقنا :

إذا ما أقبلَ الليلُ
ونامَ الناسُ إلاكِ
فناجي النجمَ في صمتٍ
يسوقُ إليه نجواكِ
حذارِي لا تناجيه ٠
بصوتِ فؤادِكِ الباكي
فيغدو النجمُ في أرقٍ
لأنَ النجمَ يهواكِ

الشاعر نبي ، هكذا تعلمنا من الشعراء العظام الذين سبقوك على الدرب ، إن سر العظمة في أشعارهم ــ ليس سر شويبس ــ لا يكمن في تملكهم لأدوات الشعر ، بل في تملكهم لرؤية عظيمة ، وهذه الرؤى لم تأتِ من فراغ ، جاءت من الثقافة الجادة من التأمل فيما حولهم في المنزل والحارة والشارع والمدينة والوطن والعالم أجمع ، أصبح كل شاعر منهم يعرف أين هو ؟ وفي أي مكان يقف على خريطة الكون ، والذي يميز شاعراً عن مثيله هو تميز الرؤية عند أحدهما ، فأين النبوءة فيما تكتب ؟ إن مصر أمنا التي حفرت بداخلنا ونحن لما نزل أجنة في بطون أمهاتنا تمر بمرحلة مصيرية في تاريخها ، وأين الواقع الذي نحياه ولبنان صار أربعة أجزاء ، وأين ارتباطك بقضايا العالم والأقلية العنصرية البيضاء تقتل وتضطهد أبناء جنوب افريقيا في وطنهم !! ، ولم الذهاب بعيداً . . . وهل ضاعت من ذاكرتنا فلسطين ؟ . ونحن حينما نقول كلمة الحق ، لا نقصر الشعر على معالجة هذه الموضوعات التي ذكرناها ، لسنا ضد الحب فنحن مَنْ يدعو إليه ، لكنا نود أن تجيء القصيدة نبضة حيةً معبرة عن الحب الآن ، ولماذا تلوثت هذه الكلمة النقية في هذا الزمن ؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة اليوم ؟ الطفل والطفلة بالأمس القريب ؟ وعن أشياء أخرى كثيرة داهمتنا تجعلنا عندما نقرأ قصيدة كقصيدتك نشعر بأنك جئت من كوكب آخر ، أيها الصديق : نحن لا نقسو عليك بل نضمك إلى قلوبنا ، لانمدحك بينما نضمر لك اللعنة ، إن كلمتنا حق وهي لا تخصك وحدك بقدر ما هي موجهة إلى كل أصدقائنا المبدعين واحداً واحداً ، لقد سألتنا إن كنت تسير في الطريق الصحيح أم لا ، وها نحن نجيبك حسب ما ندرك ، إن حياتنا اليوم معين خصب كي تنهل منه إبداعاتنا ، فابدأ .

* * *

○ الصديق جمال جبار حسن . . . مستشفى المنصورة الجامعي ، وصلتنا قصتك « دنيا » ، وكنت قد أرسلت إلينا قبل ذلك ، فترك ردنا عليك أثراً طيباً كما تقول رسالتك ، أما قصة اليوم « دنيا » فلا شك أنك نجحت أن تستخدم فيها لغة القصة القصيرة ، التكثيف المطلوب . . . النقلة المبررة للأحداث الفرعية داخل الحدث الرئيسي ، لكنك في حاجة إلى تناول أفكار جديدة لقصصك ، فموضوع القصة مطروق وشائع ، ولم تضف إليه تناولاً جديداً عند كتابتك له ، لهذا جاءت القصة عادية لا جديد فيها ، مَنْ منا لم يعرف بعد قصة هذا الشاب الذي اضطرته ظروف العيش أن يترك بلدته كي يسافر إلى بلدة غير بلدته أو إلى وطن غير وطنه ، كي يعمل ويضمن ما يوفر له الزواج من محبوبته ، وإذا به بعد العودة يجدها قد تزوجت برجل آخر عجوزاً كان أو شاباً ، كان من الأجدر للقصة أن تشي لنا بأسباب هذا التحول ، لكنها لم تفعل وأغفلت عينها فجاءت عادية كما أسلفنا ، وأنت في حاجة أيضاً أيها الصديق إلى تأمل جمل القصة بعد الكتابة الأولى ، فقد استخدمت كلمات رسخت في قاموسنا بمعنى عكسي لها ، فمثلاً تقول « يشنف الأذان ويصدّع الرءوس » والذي نعرفه أن الأصوات الجميلة الجذلة هي التي تشنف الأذن ، كذلك تقول « وأنا في سكرات اللهفة والشوق » والذي نعلمه أن السكرات تزامن الموت وتصاحبه ، فهل كلمة الموت ترادف كلمة الشوق في قاموسنا العربي ؟ وجمل أخرى قليلة جاءت في قصتك على هذا النهج ، لكن لغة القصة القصيرة على المستوى العام جيدة ، فاستمر .

* * *

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .



● عازف الربابة ● نحاس مطروق ● للفنان محمد رزق ●



REPUBLIQUE FRANÇAISE

بسم الله الرحمان الرحيم لا اله الا الله لا ولد له ولا شريك فى ملكه ۞

من طرف الجمهور الفرانساوى المبنى على اساس الحرية والتسوية السرعسكر الكبير بونابارته امير الجيوش الفرانساويه يعرّف اهالى مصر جميعهم ان من زمان مديد السناجق الذين يتسلطنوا فى البلاد المصرية يتعاملوا بالذل والاحتقار فى حق الملة الفرانساوية ويظلموا تجارها بانواع البلص والتعدى فحضر الان ساعة عقوبتهم ۞

وحسرتا من مدة عصور طويلة هذه الزمرة المماليك المجلوبين من جبال الابازا والكرجستان يفسدوا فى الاقليم الاحسن الذى يوجد فى كرة الارض كلها فاما رب العالمين القادر على كل شى قد حتم على انقضا دولتهم ۞

ياايها المصريين قد يقولوا لكم اننى ما نزلت فى هذا الطرف الا بقصد ازالة دينكم فذلك كذب صريح فلا تصدقوه وقولوا للمفترين اننى ما قدمت اليكم الا لكيما اخلص حقكم من يد الظالمين واننى اكثر من المماليك اعبد الله سبحانه وتعالى واحترم نبيه محمد والقران العظيم ۞

وقولوا ايضا لهم ان جميع الناس متساويين عند الله وان الشى الذى يفرقهم من بعضهم بعضا فهو العقل والفضايل والعلوم فقط وبين المماليك ما العقل والفضايل والمعرفة التى تميزهم عن الاخرين وتستوجب انهم يتملكوا وحدهم كلما يحلوا به حيات الدنيا ۞

حيثما يوجد ارض مخصبة فهى مختصة للمماليك والجوارى الاجمل والخيل الاحسن والمساكن الاشهى فهذا كله لهم خاصا ۞

ان كانت الارض المصرية التزام للمماليك فليورونا الحجة التى كتبها لهم الله فلكن رب العالمين هو روؤف وعادل على البشر بعونه تعالى من اليوم فصاعدا لا يستثنى احد من اهالى مصر عن الدخول فى المناصب السامية وعن اكتساب المراتب العاليه فالعقلا والفضلا والعلما بينهم سيدبروا الامور وبذلك يصلح حال الامة كلها ۞

سابقا فى الاراضى المصرية كانت المدن المعظمة والخليجات الواسعة والمتجر المتكاثر وما ازال ذلك كله الا الطمع وظلم المماليك ۞

ايها القضات والمشايخ والايمه وياايها الشورباجيه واعيان البلد قولوا لامتكم ان الفرانساويه هم ايضا مسلمين خالصين واثباتا لذلك قد نزلوا فى رومية الكبرا وخربوا فيها كرسى الباپا الذى كان يحث دايما النصارا على محاربة الاسلام ثم قصدوا جزيرة مالطه وطردوا منها الكوالليرية الذين كانوا يزعموا ان الله تعالى يطلب منهم مقاتلة المسلمين ومع ذلك الفرانساويه فى كل وقت من الاوقات صاروا المحبين الاخلصين لحضرة السلطان العثمانلى واعدا اعدايه ادام الله ملكه وبالمقلوب المماليك امتنعوا من اطاعة السلطان غير ممتثلين لامره فما طاعوا اصلا الا لطمع انفسهم ۞

طوبى ثم طوبى لاهالى مصر الذين يتفقوا معنا بلا تاخير فيصلح حالهم ويعلى مراتبهم طوبى ايضا للذين يقعدوا فى مساكنهم غير مايلين لاحد من الفريقين المحاربين فاذا يعرفونا بالاكثر يتسارعوا الينا بكل قلب ۞

لكن الويل ثم الويل للذين يتحدوا مع المماليك ويساعدوهم فى الحرب علينا فما يجدوا طريق الخلاص ولا يبقى منهم اثر ۞

۞ المادة الاولى ۞

جميع القرى الواقعة فى دايرة قريبة بثلثة ساعات عن المواضع التى يمر بها العسكر الفرانساوى فواجب عليها انها ترسل للسرعسكر بعض وكلا من عندها لكيما يعرفوا المشار اليه انهم طاعوا وانهم نصبوا السنجاق الفرانساوى الذى هو ابيض وكحلى واحمر ۞

۞ المادة الثانية ۞

كل قرية التى تقوم على العسكر الفرانساوى تنحرق بالنار ۞

۞ المادة الثالثة ۞

كل قرية التى تطيع للعسكر الفرانساوى الواجب عليها نصب السنجاق الفرانساوى وايضا نصب سنجاق السلطان العثمانلى محبنا دام بقاه ۞

۞ المادة الرابعة ۞

المشايخ فى كل بلد ليختموا حالا جميع الارزاق والبيوت والاملاك بتاع المماليك وعليهم الاجتهاد الزايد لكيلا يضيع ادنا شى منها ۞

۞ المادة الخامسة ۞

الواجب على المشايخ والقضات والايمة انهم يلازموا وظايفهم وعلى كل واحد من اهالى البلد انه يبقى فى مسكنه مطمان وكذلك تكون الصلات قايمة فى الجوامع على العاده والمصريين باجمعهم ليشكروا فضل الله سبحانه وتعالى من انقراض دولت المماليك قايلين بصوت عالى ادام الله اجلال السلطان العثمانلى ادام الله اجلال العسكر الفرانساوى لعن الله المماليك واصلح حال الامة المصرية ۞

تحرير بمعسكر اسكندريه فى ... من شهر مسيدور ۞

٦ سنة من اقامة الجمهور الفرانساوى يعنى فى اواخر شهر محرم ١٢١٣ سنة هجريه ۞

● صورة الوثيقة التى وزعها بونابرت على أهل مصر ●